

# LES CONTES POPULAIRES

Droits de traduction et de reproduction réservés  
pour tous les pays.  
Copyright 1923,  
by ERNEST FLAMMARION.

*Bibliothèque de Culture générale.*

---

**GÉDÉON HUET**

BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

---

# Les contes populaires



PARIS

ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR

26, RUE RACINE, 26

---

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés  
pour tous les pays.

## NOTE DE L'ÉDITEUR

---

*Cet ouvrage était en cours d'impression, quand la mort a frappé M. Gédéon Busken-Huet. Élève de Gaston Paris et de Paul Meyer, il était à l'époque actuelle un des représentants les plus éminents des sciences philologiques en France.*

*Spécialiste des études folkloristes et de l'histoire des religions, M. Huet, comme l'a écrit M. Joseph Bédier, « avait lu tous les contes de tous les peuples, de tous les pays ; il en avait comparé les versions diverses et noté les variantes ». Il a résumé pour le grand public, dans ce petit livre de vulgarisation, les conclusions auxquelles il était arrivé dans cet ordre d'études, après quarante ans d'expérience scientifique.*



# LES CONTES POPULAIRES

---

## CHAPITRE PREMIER

### Le Problème des contes populaires.

Quand Charles Perrault publia, en 1697, chez Barbin, sous le nom de son fils, son immortel petit volume, *Contes de ma Mère l'Oye*, il eut aussitôt un grand succès en France et à l'étranger, et suscita une légion d'imitateurs et d'imitatrices, qui rassasièrent le public de « contes de fées », bien souvent inventés à plaisir et mal inventés. Ce mouvement littéraire se prolongea durant une bonne partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais personne, semble-t-il, n'eut l'idée de rechercher sérieusement ce qu'étaient au fond ces contes de Perrault, que tout le monde connaissait et que tant de gens essayaient d'imiter. Du reste, ce siècle était à la fois trop dépourvu de sens historique et trop préoccupé de l'enfantement d'un monde nouveau, qu'il portait en lui, pour s'intéresser réellement à des choses en apparence insignifiantes, des bagatelles.

Ce ne fut qu'en 1826 que Walckenaer, membre de l'Académie des Inscriptions, publia — sous le voile de l'anonyme, tant le sujet paraissait léger, indigne d'un savant sérieux, — des *Lettres sur les Contes de fées, attribuées à Perrault, et sur les origines de la*

*féerie*. Walckenaer, bon connaisseur de la littérature du xvii<sup>e</sup> siècle, donna des détails sur les premières éditions des recueils de Perrault ; il disserta sur la mythologie des Celtes, des Germains, des Bretons, des Scandinaves et même des Arabes ; il attacha une grande importance à l'étymologie (erronée) qui rattache le mot *Ogre* à *Oïgour*, *Hongrois*, et vit dans ce mot un souvenir des invasions hongroises du x<sup>e</sup> siècle ; avec tout cela, il ne prouva pas grand'chose, et s'il avait raison d'avancer que les contes, recueillis et quelque peu arrangés par Perrault, sont anciens (ce qu'Eloi Johanneau (1) avait dit avant lui), il ne produisait pas des arguments réellement probants en faveur de sa thèse.

Bientôt la question allait se présenter sous un tout autre jour. En 1813, les frères Jacques et Guillaume Grimm avaient publié à Berlin la première édition de leur recueil de *Contes de l'enfance et de la famille*. Pour la première fois, on mettait au jour des contes populaires, non en vue de l'amusement mais dans un esprit de curiosité scientifique. Les frères Grimm trouvèrent bientôt de nombreux imitateurs ; durant le demi-siècle qui suivit la publication de leur recueil, des collections de contes parurent dans l'Europe occidentale et centrale, puis en Italie, en Sicile et dans la Péninsule ibérique ; à partir de la publication du grand recueil des contes russes par Afanasiev, on commença à explorer méthodiquement les étonnantes richesses du folklore slave. La France n'entra qu'assez tard dans ce mouvement, vers 1865 ; actuellement, grâce aux belles collections de Bladé

(1) *Mémoires de l'Académie celtique*, I (1807), p. 162. En bon celtomane, E. Johanneau découvrait dans les contes de Perrault « des notes précieuses de la mythologie druidique ». — Notons ici dès l'abord que tous les récits de Perrault se sont retrouvés dans la tradition populaire ; *Riquet à Houppe*, le conte où Perrault a mis le plus de son invention, appartient à la tradition folklorique par son point de départ.

(Gascogne), Cosquin (Lorraine), Luzel (Basse-Bretagne), Sébilot (Haute-Bretagne), sans parler de recueils de moindre importance, on peut se faire une idée suffisante des richesses traditionnelles de notre pays.

Dans les quarante dernières années, à cette exploration folklorique de l'Europe, est venue se joindre celle du reste du monde voyageur : ethnographes, missionnaires instituèrent une vaste enquête ; non-seulement nous commençons à connaître le folklore si riche de l'Inde moderne et celui des autres peuples civilisés de l'Asie, mais nous pouvons lire des contes des « demi-civilisés » de l'Asie, de l'Afrique, de l'Océanie et de l'Amérique. De ce mouvement d'études est résultée une énorme accumulation de matériaux, tellement énorme et se présentant en tant de langues et dialectes, qu'un seul homme, quel que soit son savoir, ne peut plus la maîtriser ; il en résulte aussi un renouvellement complet des points de vue. Le terme de « conte populaire » représente aujourd'hui quelque chose de bien plus vaste que ce que Walckenaer avait en vue, quand il soutenait l'antiquité des quelques récits recueillis par Perrault. — Essayons d'analyser, de classer cette masse de récits de provenances si diverses.

Il y a d'abord les contes merveilleux : ce sont les plus connus. Il s'agit là d'ogres et d'ogresses, de sorciers et de sorcières, de fées — moins nombreuses qu'on ne le croirait en jugeant d'après Perrault et ses imitateurs — de métamorphoses plus ou moins étranges, d'animaux reconnaissants et secourables, bref d'un merveilleux analogue à celui des contes de Perrault et de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, sauf que tout cela est bien souvent beaucoup plus singulier dans les contes qui ont été notés sans modifications par les folkloristes : nous en verrons plus loin des exemples.

A côté de ces récits, où le surnaturel, et souvent le

surnaturel le plus étrange, joue un rôle, il y en a d'autres, purement réalistes, d'où le merveilleux est exclu. Ce sont d'abord de véritables nouvelles : telle l'histoire du jeune homme qui, obligé d'épouser une jeune fille à laquelle il en veut, pour une raison ou une autre, l'abandonne immédiatement après la cérémonie du mariage, déclarant qu'il n'accueillera la mariée chez lui que sous des conditions qui semblent impossibles à remplir, mais que l'amour et l'ingéniosité de la jeune fille savent cependant réaliser ; — conte noté en Sicile, en Russie, dans l'Inde moderne, dans l'Archipel indien (nord de Célèbes, etc) (1). On peut encore citer l'histoire de l'homme riche ou haut placé, qui apprend de devins ou d'astrologues qu'un enfant, qui vient de naître, sera un jour son gendre, qui s'efforce à plusieurs reprises de le faire périr, mais qui fait la fortune de l'enfant par les moyens mêmes qu'il met en œuvre pour le perdre et qui finalement voit se vérifier la prédiction ; récit noté chez les Slaves, en Norvège, à Ceylan, etc., et qui, ainsi que nous le verrons, est ancien.

Dans maint pays on a recueilli de même l'histoire d'un pari, d'une gageure sur la vertu d'une femme ; la forme la plus ancienne du thème semble celle où la femme qui est l'objet du pari est la *sœur* du héros du récit ; les versions où il s'agit d'une *épouse* semblent représenter un développement plus récent (2).

Il y a ensuite, dans un genre plus gai, des histoires de voleurs et de fripons : celle d'un voleur extrêmement habile et de son compagnon, couple dont les

(1) Ce récit se trouve sous deux formes différentes dans l'Inde ancienne (*l'Histoire des dix Princes* de Dandin et le grand recueil de Somadeva), au moyen âge sous des formes diverses, puis chez Boccace. Le récit de Boccace a fourni le sujet d'une comédie de Shakespeare, *All's well that ends well* et de l'opérette *Gillette de Narbonne*.

(2) On retrouve ce thème au moyen âge, sous des formes diverses, chez Boccace et chez Shakespeare (*Cymbeline*).

tours sont déjà relatés dans un fabliau du moyen âge (*Barat et Hamel*) et se retrouvent dans les contes de maint pays, de l'Europe occidentale à la Sibérie. Des épisodes empruntés à ce cycle, qu'on appelle d'ordinaire celui du *Maître Voleur*, sont parfois mêlés à ceux d'un autre récit, bien plus anciennement attesté, celui du père et du fils (car c'est là, semble-t-il, la forme la plus ancienne du conte), qui vont voler ensemble dans le trésor royal, que le père, architecte de son métier, a construit. C'est la fameuse histoire du *Trésor du roi Rhampsinite*, qu'Hérodote a notée, déjà altérée, à Memphis, au v<sup>e</sup> siècle avant notre ère, et que les folkloristes ont retrouvée de nos jours depuis la Sibérie jusqu'au Canada et au Chili, où elle a été transportée par des colons européens, français et espagnols.

On peut citer encore — conte répandu depuis la France jusqu'en Sibérie — l'histoire de ce pauvre diable qui dupe ses voisins, en leur faisant croire qu'il possède des objets merveilleux — une marmite qui bout toute seule, un cheval (ou un âne) qui chie de l'or, etc., et qui réussit toujours à se soustraire à la fureur de ses dupes, en leur présentant de nouvelles merveilles, aussi apocryphes que les précédentes (on trouve ce récit déjà au xi<sup>e</sup> siècle, dans un poème latin, *Unibos*). Ce conte, qui se termine par la noyade authentique des victimes de l'habile fripon, a une conclusion quelque peu brutale; brutal jusqu'à la férocité est également le récit des tours pendables que joue un enfant du peuple à quelqu'un qui a essayé de le duper : il le lie à un arbre, le roue de coups, etc. (1). Naturellement, les amants rusés et les maris

(1) Dans certaines versions, notamment dans une version de la Russie du Nord, le héros est un inférieur, qui se venge ainsi de son supérieur. Nous verrons dans notre troisième chapitre que le récit, avec cette antithèse, était connu en France au xiii<sup>e</sup> siècle (*Trubert*, par Douin de Laverne).

dupés jouent leur rôle dans ces histoires ; telle l'historiette, répandue en Europe et en Asie occidentale, du mari jaloux, qui assiste, sans le savoir, au mariage de sa propre femme avec l'amant de celle-ci et la laisse partir ; l'artifice du dédoublement de la femme, qui se présente au mari tantôt comme elle-même, tantôt comme une autre, est la préparation nécessaire à cet épisode final. — Nous verrons plus loin quel curieux problème pose ce récit qui se retrouve dans une comédie de Plaute.

Puis il y a les simples drôleries : le brave homme qui a la fantaisie d'écrire un jour sur son chapeau, après avoir tué d'un seul coup sept mouches : « J'ai tué sept d'un coup », est pris pour un héros, entraîné dans des aventures guerrières, s'en tire sans dommage grâce à une chance merveilleuse, et qui finalement mourant de peur, sur un cheval emballé, gagne une bataille ; après quoi il devient gendre du roi (1). — Et des histoires de sots ou de sottises, celle par exemple de *Jean le Diot* (l'Idiot) ou *Jean le Sol*, qui prend à la lettre tout ce qu'on lui dit, fait tout de travers et finit bien souvent par se faire assommer (2).

Cette fin est quelque peu féroce ; d'une gaité féroce et macabre est également l'histoire de ce personnage qui, ayant tué un homme par mégarde ou exprès, s'arrange pour porter le corps chez un voisin, qui le trouve, croit, pour une raison ou une autre, que c'est lui-même qui a tué le malheureux, s'en débarrasse à son tour en le portant chez un autre, qui le transporte de nouveau ; de sorte que le funèbre fardeau passe de main en main.

(1) Voir Cosquin, *Contes populaires de Lorraine*, n° 7. — L'auteur de *Trubert* a connu également un récit de ce genre, mais il l'a modifié quelque peu.

(2) Récit très répandu ; voir le recueil des frères Grimm, n° 113, conte de ce genre traduit du sanscrit en chinois, l'an 472 de notre ère, chez Chavannes ; *Cinq cents contes et apologues*, III, 72.

On reconnaît ici la donnée du *Petit Bossu* des *Mille et une nuits*. — Dans certaines versions de ce récit, qu'on a noté depuis la Normandie jusqu'en Russie, l'homme qu'on a tué est l'amant d'une jeune mariée, le meurtrier est le mari (1). Ceci nous conduit aux contes sur les maris trompés ; nous en avons déjà rencontré un, relativement récent, mais il y en a qui le sont fort peu. Les contes les plus scabreux de ce genre, joints à ceux qui sont tout simplement des obscénités, forment une catégorie spéciale de récits, que les hommes se racontent entre eux ; ils sont d'une nature telle qu'il a fallu les réunir dans des recueils et des revues particulièrement consacrés aux choses scabreuses et que les folkloristes qui ont des enfants gardent soigneusement sous clef dans un casier spécial de leur bibliothèque. — Nous voilà loin des contes innocents de Perrault !

Les récits que nous venons d'énumérer sont à personnages humains, bien que les animaux jouent assez souvent un rôle considérable dans les contes merveilleux. Mais on a recueilli également un grand nombre de contes où ne figurent que des animaux ou dans lesquels les animaux sont les personnages principaux, les hommes n'y jouant qu'un rôle secondaire. Chez les peuples civilisés, ces sortes de récits, bien que souvent très intéressants, ne sont cependant pas assez nombreux pour faire concurrence aux récits à personnages humains ; il en est autrement chez les « demi-civilisés », où l'on en rencontre énormément ; on peut même dire que, moins un peuple est civilisé, plus on a de chances de trouver chez lui des contes d'animaux. Les races les plus arriérées, les plus pauvres en fait de littérature orale, possèdent au moins quelques contes de ce genre.

Les plus simples de ces récits sont ceux que les

(1) De même dans le *Prêtre comporté* (XIII<sup>e</sup> siècle) et dans les autres fableaux de même type.

spécialistes qualifient d'« étiologiques », puisqu'ils ont la prétention d'expliquer la *cause*, l'origine de cette particularité frappante dans l'extérieur ou les habitudes d'une espèce animale. On trouve de ces récits chez les peuples civilisés; déjà les savants de l'Académie celtique, ces précurseurs, dans les premières années du xix<sup>e</sup> siècle, de nos folkloristes actuels, avaient noté en Sologne un récit qui a pour but d'expliquer pour quoi l'orvaye ou orvet (petit serpent inoffensif que le peuple croit, à tort, aveugle) n'a pas d'yeux, et pourquoi il vit en inimitié avec le rosignol (1). Mais c'est surtout chez les demi-civilisés que ces récits sont fréquents; on peut dire que, dès qu'un animal a, dans son aspect ou sa façon de vivre, quelque chose de particulier, ils inventent un récit pour l'expliquer. Le casoar ne vole pas et ne peut pas voler; les Papous de la Nouvelle-Guinée savent pourquoi. C'est que le casoar s'étant un jour conduit d'une façon déloyale à l'égard d'un tout petit oiseau, le *menggarpis*, celui-ci, pour se venger, lui conseilla — sous prétexte de lui rendre service — de se laisser arracher les ailes; depuis ce jour, le casoar est sans ailes et ne vole plus. Bien loin de là, en Afrique, les Bakongos du bassin du Congo ont un récit pour expliquer pourquoi la perdrix de leur région a les pattes rouges, le perroquet, le bec recourbé et la queue rouge. — Le mécanisme de ces sortes de récits est toujours le même: on postule un ancêtre mythique de l'espèce, dont tel ou tel acte, telle ou telle omission a eu telle ou telle conséquence, qui a modifié l'aspect, les habitudes, la façon de vivre des descendants (2). Parfois, chez des races un peu plus intelligentes, ces

(1) *Mémoires de l'Académie celtique*, II (1808). Depuis, on a recueilli ce récit ailleurs, en France et aussi en Allemagne.

(2) Les récits étiologiques *humains* des civilisations supérieures ne procèdent pas autrement, et l'auteur du chapitre III de la Genèse explique de la même manière pourquoi l'homme est mortel et pourquoi la femme enfante dans la douleur.



sortes de récits prennent une tournure philosophique qui intéresse l'homme : certaines tribus hottentotes ont un récit pour expliquer à la fois pourquoi le lièvre a le nez fendu et pourquoi les hommes sont mortels.

Ces récits étiologiques ne se rencontrent naturellement que sur un territoire limité : un conte destiné à expliquer une particularité du casoar ne peut intéresser que les gens qui connaissaient cet oiseau et n'a pas beaucoup de chances de se propager en dehors de l'habitat de l'espèce. Mais déjà chez des demi-civilisés on trouve des récits conçus d'une façon moins primitive : le conte n'est plus explicatif, mais intéresse en lui-même, ou expose, sans autre but que l'amusement, les tours que les animaux se jouent les uns aux autres : si le récit est bien imaginé, ceux qui l'ont entendu raconter par leurs voisins peuvent le répéter à leur tour, en substituant au besoin à telle espèce animale, primitivement nommée, telle autre qui leur est plus familière. La création de ces sortes de récits a naturellement pour conséquence de partager les animaux en deux groupes : les dupeurs et les dupés. Bien souvent, une race, ou plutôt une région, finit par avoir son animal de prédilection, auquel on attribue les bons tours et dont les autres bêtes sont les victimes. Bien souvent aussi, on met à part un autre animal pour le rôle de dupe habituelle. En Afrique, où les contes d'animaux abondent, c'est le lapin (ou le lièvre) qui est le favori, l'animal rusé par excellence ; mais il y a aussi des récits où ce rôle est attribué à la tortue et à l'araignée (1). Chez les Bakongos (bassin du Congo), l'animal rusé est la gazelle et le léopard est

(1) R. BASSET, *Contes populaires d'Afrique*, p. XII-XIV. — Le lapin domine surtout dans les récits de l'Afrique occidentale, à la Côte de la Guinée; de là il a passé, ainsi que l'araignée, dans le folklore des nègres d'Amérique. — Pour les Bakongos, voir le recueil du P. Y. Struyf.

sa dupe. Mais, en Afrique, la dupe par excellence c'est l'éléphant. — Chez les Javanais et les Malais, l'animal rusé est le cerf-nain (*kantyl*); mais il existe aussi un cycle de récits, qu'on a notés de Java jusqu'aux îles Philippines et même jusqu'au Japon, qui relate les tours pendables que le singe joue à la tortue.

Cette antithèse rappelle de suite celle du Renard et du Loup dans des contes européens : de même que dans l'Indonésie on a le cycle du Singe et de la Tortue, on trouve en Europe, notamment en France, des contes qui forment un véritable cycle du Renard et du Loup (1). Les peuples civilisés ont, en effet, leurs contes d'animaux tout comme les « demi-civilisés », bien que, dans les collections de leurs récits populaires, ces contes ne tiennent pas autant de place que dans la littérature orale des Primitifs ; et le Renard et le Loup sont les protagonistes de ce théâtre animal. Il suffit de rappeler quelques types de contes : le renard et le loup possèdent en commun un pot (2) de beurre (ou de miel) qu'ils mettent de côté ; le premier trouve moyen de visiter la cachette de temps en temps, en l'absence de son camarade, avec ce résultat que lorsque le loup examine à son tour la provision, il trouve le pot vidé ; — le renard qui persuade au loup d'aller pêcher sur la glace, en laissant pendre sa queue dans l'eau, moyen assuré de prendre du poisson (3) ; la queue de la dupe se trouve prise dans la glace et le loup, surpris par des paysans, est obligé de s'enfuir en abandonnant sa queue ; — le renard qui fait le mort

(1) Voir E. COSQUIN, *Contes populaires de Lorraine*, n° 54, et les contes apparentés, cités par l'éditeur. — En Suède, en Norvège, en Finlande, le loup est souvent remplacé par l'ours.

(2) Dans une autre version, il s'agit de viande salée (un porc) que les deux compères gardent en commun ; le résultat est le même : c'est le renard qui mange la provision.

(3) C'est, en effet, une croyance populaire, déjà attestée dans l'antiquité, que des quadrupèdes pêchent des poissons, des écrevisses, etc., en laissant pendre leur queue dans l'eau.

pour voler du poisson. Ces deux derniers contes, le dernier surtout, se rencontrent dans tant de pays qu'ils peuvent être qualifiés à bon droit d'internationaux, tout comme tel conte à personnages humains, *Psyché* ou *Cendrillon*.

Les contes d'animaux ont également leur série risquée : on retrouve sous bien des formes le thème de l'animal relativement petit, mais rusé, qui réussit à faire violence à la femelle d'une espèce plus forte et plus grande. Souvent, naturellement, le renard est le héros du récit et la louve (ou l'ourse), sa victime ; parfois ce thème peu édifiant est transporté dans le monde des oiseaux : en Bretagne, on met en scène le roitelet et l'oie, ailleurs en France, le roitelet et la dinde. Nous verrons plus loin que cette donnée est ancienne et quelle a été, au moyen âge, son influence sur le développement du *Roman du Renard*.

On voit quelle étonnante variété de récits et de thèmes est comprise sous le nom général de « contes populaires ». Quand le folkloriste passe de la simple besogne de collectionneur à un travail plus approfondi d'étude et de comparaison, il est frappé de faits étranges, par exemple, dans les contes merveilleux, des singularités et des bizarreries qui paraissent d'abord des absurdités pures et simples, mais qui pourraient bien être des souvenirs d'anciennes superstitions, d'anciennes pratiques ; il est frappé d'autres choses encore. Mais un fait saute d'abord aux yeux de celui qui a lu un certain nombre de recueils de contes de pays divers, c'est qu'on retrouve partout — naturellement avec des modifications de détail — les mêmes récits. Déjà les frères Grimm furent frappés de ce fait : dans la seconde édition de leur recueil, publiée en 1819, ils constatèrent qu'on retrouvait en Serbie, avec fort peu de changements, des contes qu'ils avaient recueillis en Allemagne ; et cependant il ne pouvait être question d'un emprunt direct des

Serbes aux Allemands ou des Allemands aux Serbes. Près d'un demi-siècle plus tard, en 1895, quand on disposait de nombreux recueils de contes européens, un excellent connaisseur de la littérature des contes, R. Köhler, pouvait écrire : « Si l'on considère dans son ensemble la masse des récits européens que nous possédons, on s'aperçoit bientôt que les contes qui ne se trouvent que dans un seul pays sont relativement rares, mais que des récits d'un contenu essentiellement identique se rencontrent dans des régions très éloignées les unes des autres : par exemple, tel récit se raconte en Ecosse et en Transylvanie, tel autre en Lithuanie et à Naples... On pourrait presque dire que celui qui a lu le recueil des frères Grimm, ou quelque autre collection particulièrement riche, par exemple, le recueil des contes norvégiens d'Asbjørnsen et Moe, trouvera dans les autres collections de contes européens peu de choses vraiment neuves. »

Ceci, encore une fois, fut écrit en 1865, et tout ce qu'on a publié depuis en fait de contes européens montre que R. Köhler avait bien vu. Nous pouvons aller plus loin. Depuis 1865, on a exploré, au point de vue folklorique, les pays non-européens ; or, on a retrouvé des contes européens, non seulement en Asie occidentale, dans l'Inde, dans l'Afrique du Nord, mais en Extrême-Orient, en Indonésie, dans les îles du Pacifique, chez les populations indigènes de l'Afrique du Sud. Les peuples lointains, « demi-civilisés », cela va sans dire, ont des récits qui leur sont propres, mais on trouve chez eux des contes « internationaux. » — Citons quelques exemples.

Un conte, manifestement du type de *Cendrillon*, a été recueilli en Indo-Chine, chez les Cambodgiens, les Tjames, les Annamites. — Un thème extrêmement fréquent est celui de la *Fiancée substituée* : une intruse prenant la place de la fiancée véritable, au moment

où elle va être conduite chez son futur époux. On a retrouvé le conte, répandu en Europe et en Asie, dans l'Afrique du Sud, chez les Zoulous. — Un autre récit, recueilli fréquemment en Europe, raconte l'histoire de trois frères, qui vont chercher un remède merveilleux pour leur père malade ; l'un d'eux, généralement le cadet, réussit à le trouver, après toutes sortes d'aventures ; après son succès, il retrouve ses frères, qui sont tombés dans le malheur par leur faute, et commet l'imprudence de venir à leur secours et de les emmener avec lui ; en récompense, ils le trahissent. Ce récit s'est retrouvé chez les Bataks de Sumatra, sous une forme altérée, mais cependant reconnaissable.

C'est également dans l'Archipel indien (nord de Célèbes) qu'on a recueilli un conte fort répandu en Europe occidentale, en Russie, dans l'Asie occidentale et dans l'Inde : une jeune reine, qui accouche, se voit enlever ses enfants par ses sœurs, qui sont jalouses de son bonheur et de sa haute position. L'homme auquel on a donné l'ordre de tuer les enfants (bien souvent au nombre de trois : deux garçons et une fille), les expose ; ils sont recueillis et élevés. Quant à la mère, accusée par ses sœurs d'avoir mis au monde, au lieu d'enfants humains, des animaux ou même des objets inanimés, elle est condamnée par le roi, son mari, à un traitement ignominieux et cruel, qui dure des années ; finalement, elle est sauvée et réhabilitée par ses enfants. La version de Célèbes présente certaines déformations ; mais l'essentiel de l'action est reconnaissable ; on retrouve même dans cette version le trait caractéristique de ce thème, à savoir que c'est la fille qui joue le rôle principal dans la délivrance de la mère.

Comme un exemple encore plus frappant du caractère international des contes, on peut citer un récit sur les aventures d'un jeune homme qui arrive chez

un être malfaisant, ogre, sorcier, magicien, diable, etc. Nous allons résumer une version française, recueillie dans la Somme par M. H. Carnoy, où l'être malfaisant est le Diable (1).

Le jeune Richard, fils d'un fermier ruiné, accepte du Diable, pour venir en aide à son père, un sac de mille écus; seulement, il faut qu'il rapporte le sac vide au Diable, sur la « Montagne Noire » avant un an et un jour, autrement il appartiendrait au Malin, corps et âme. — Richard donne l'argent à son père et part pour la Montagne Noire. Pour y arriver, il doit monter sur un corbeau, qu'il nourrit pendant le voyage de viande qu'il a emportée, puis de morceaux de sa propre chair. Abandonné par l'oiseau au pied de la Montagne Noire, il finit par arriver à un bassin où les trois filles du Diable se baignent; il se cache et prend les vêtements de la plus belle, il ne les rend qu'après l'avoir embrassée, puis la jeune fille le conduit près de son père, qui l'invite à dîner; mais, conformément aux indications de la jeune fille, il prend bien soin de ne pas manger de la viande et de ne pas boire du vin qu'on lui offre, sachant qu'autrement « il serait empoisonné! »

Le lendemain, le Diable, « pour que l'âme de Richard ne lui appartienne pas », le soumet à une épreuve : avec une pelle, une pioche et une hache de bois, il doit abattre, couper et mettre en bûches tout un bois qui se trouve sur la montagne. — Richard ne sait comment faire; la fille du Diable vient à son secours : elle prononce une formule magique, et tout le bois se trouve coupé et mis en fagots. — Le lendemain, nouvelle épreuve : le Diable apporte un sac rempli de plumes : avec ces plumes il doit construire un pont. — La fille arrive et exécute le travail.

Le jour suivant, Richard doit aller chercher un nid qui se trouve au sommet d'une haute tour de marbre aussi lisse que du verre; le jeune homme essaye en vain d'y grimper. — La fille du Diable arrive, apportant une grande chaudière et un énorme couperet. « Tu vas me couper en

(1) *Mélusine*, I (1878), col. 448 et suiv. — On peut comparer une belle version de l'Afrique du Nord (Blida), publiée par M. Desparmet, *Revue des tradit. popul.*, XXVIII (1913), 29 et suiv.

morceaux, que tu feras cuire dans la chaudière. Tu prendras mes os, tu les assembleras en forme d'échelle et tu grimperas à la tour. Puis tu reprendras les os, tu les poseras sur la terre, chacun à leur place, et je reviendrai à la vie. Surtout ne mets pas ma tête à l'envers. »

Richard fait ce qu'on lui a ordonné, mais il oublie de remettre les os du petit doigt de l'un des pieds. La jeune fille revient à la vie et ne fait que rire de cette mésaventure. Elle retourne chez son père, fort surpris de voir que Richard s'est tiré à son honneur de l'épreuve imposée.

Il lui dit que, puisqu'il est si adroit, il lui donne une de ses filles en mariage, il pourra choisir pendant la nuit celle qui lui plaît ; « seulement tu ne verras pas clair. » Le soir venu, le choix a lieu dans une salle où se trouve un grand lit, où sont couchées les trois demoiselles : Richard prend les pieds de chacune, compte, et prend celle qui n'a que quatre doigts à l'un des pieds.

Quelque temps après, Richard dit à sa femme qu'il veut retourner en pays chrétien, pour voir ses parents. Richard et sa belle s'échappent sur un cheval des écuries du Diable. La femme dit : « Il est probable que mon père va nous poursuivre. Lorsque tu verras un nuage noir, avertis-moi. » Bientôt, ils voient la Montagne Noire disparaître. Quelques heures après, Richard voit le nuage noir. Sa compagne le change en jardinier, le cheval en fontaine ; elle-même devient un arrosoir. Le Diable demande à Richard s'il a vu un cheval avec un homme et une femme sur son dos ; Richard répond en parlant des choux et des navets qu'il est en train d'arroser. Le Diable retourne en arrière et raconte tout à sa femme, qui lui dit que ce qu'il avait vu, c'était sa fille, son mari et le cheval. Le Diable recommence la poursuite. Dès que Richard, qui a repris sa forme humaine, voit venir une seconde fois le nuage, sa femme se change elle-même en barque, Richard en pêcheur et le cheval en rivière. Le Diable se laisse de nouveau duper, retourne chez lui : sa femme lui rit au nez. Pour la troisième fois, il s'élance à la poursuite des fugitifs : alors, la princesse se métamorphose en prêtre, Richard en sonneur, le cheval en chapelle. Cette fois encore, le Diable ne reconnaît pas sa fille et son gendre ; quand il revient une dernière fois, il est trop

tard ; les fugitifs sont en pays chrétien, chez les parents du jeune homme.

A partir d'ici, le conte picard est altéré et quasi inintelligible ; la comparaison avec d'autres versions européennes permet de rétablir la suite des événements : le héros néglige de se conformer à une indication que sa femme lui a donnée ; la conséquence est qu'il oublie celle-ci. De son côté, la femme, qui se trouve séparée de son mari, a à se défendre contre les entreprises de trois galants, qui lui font des propositions deshonnêtes ; elle les châtie, grâce à son pouvoir magique. Finalement, les deux époux se trouvent de nouveau réunis.

Nous ne nous arrêterons pas à une comparaison minutieuse des nombreuses versions du conte recueillies en France, en Europe et hors d'Europe ; nous nous transportons aux îles Samoa, perdues dans l'Océan Pacifique (Polynésie centrale). Ces îles n'ont été découvertes qu'en 1722 et n'ont vraiment subi l'influence européenne qu'au cours du siècle dernier, par suite de l'établissement de missionnaires, vers 1830. C'est avec étonnement que nous y retrouvons notre conte, très reconnaissable malgré des changements de détail. Ce fait est d'autant plus frappant que le récit se présente sous la forme d'un chant traditionnel et qu'on y trouve un passage faisant allusion aux anciennes habitudes de cannibalisme des insulaires, raisons qui s'opposent à l'hypothèse d'un emprunt très récent à des navigateurs européens.

Un excellent chanteur, le jeune Siati, dit le récit (1), accepta le défi d'un dieu, qui lui promit la main de sa fille s'il était meilleur chanteur que lui. Siati demeura victorieux et partit pour le pays du dieu, assis sur un requin qui appartenait à sa tante. Arrivé à destination,

(1) G. Turner, *Samoa*, London, 1884, in-8° p. 102 et suiv.



le requin mit Siati à terre et lui dit qu'il devait se rendre à un endroit où l'on se baignait : il y trouverait les filles du dieu; l'une s'appelait Puapaé, « Poisson Blanc », l'autre Puauli, « Poisson noir ». Siati se rendit à l'endroit indiqué; mais les jeunes filles étaient parties. Cependant, Siati vit revenir Puapaé, qui avait oublié son peigne. Le jeune homme lui dit qu'il était venu pour voir le dieu du chant et épouser sa fille. Puapaé lui dit d'être prudent, de ne rien manger de ce que son père lui offrirait (1), de ne pas s'asseoir sur un siège élevé : la mort pourrait s'en suivre. « Siati et Puapué furent unis par le mariage », et ils partirent pour vivre ailleurs.

Le dieu envoya sa fille Puauli à Puapaé : elle devait dire à son mari de bâtir une maison, qui devrait être finie en un jour, sous peine de la mort et du four (2). Siati pleura, mais sa femme Puapaé le consola; elle lui dit qu'elle pouvait construire elle-même la maison. Le soir même tout fut achevé.

Vint une seconde épreuve : Siati eut à combattre un chien; le combat eut lieu et le jeune homme fut victorieux. Puis, le dieu ayant perdu son anneau, Siati reçut l'ordre d'aller le chercher dans la mer. De nouveau, il pleura, de nouveau sa femme vint à son secours. « Tu me couperas en deux », dit-elle, « tu me jetteras dans la mer et tu attendras que je revienne ». Il fit ainsi : coupée en deux, Puapaé fut transformée en un poisson, qui alla chercher l'anneau. Siati attendit sur le rivage, s'y coucha et s'endormit. Finalement, Puapaé revint, elle fut rejetée par le poisson et se tint debout sur le rivage. Siati fut éveillé par le mouvement des flots qui lui vint frapper le visage. Elle le gronda pour s'être endormi et lui dit : « Voilà l'anneau ». Le lendemain matin, le couple alla voir le dieu.

Mais, ce même matin, le dieu appela son autre fille, Puauli, et lui dit : « Prends-moi sur ton dos; nous irons chercher Siati pour que je le mange. » Au moment où ils se mettaient en route, Siati et Puapaé survinrent. Puapaé et

(1) Comparer dans le conte picard la recommandation de ne pas manger de viande et boire du vin qu'offrira le Diable.

(2) Le four primitif dont se servaient les indigènes. Souvenir de cannibalisme.

Siati jetèrent un peigne et il devint un buisson, de manière à arrêter le dieu et Puauli. Ils trouvèrent cependant moyen de se frayer un chemin. Alors, une bouteille [pleine] de terre (1) fut jetée par le couple et devint une montagne; finalement, le couple jeta une bouteille [pleine] d'eau, le Dieu et Puauli s'y noyèrent.

Quand le couple fut revenu au pays de Siati, Puapaé lui permit d'aller revoir les siens; mais il ne devait pas « se conduire d'une façon inconvenante ». Siati visita ses amis et oublia sa femme Puapaé. Il songeait à se remarier lorsque Puapaé parut, lui reprocha sa conduite et partit. Siati voulu s'élancer vers elle, mais tomba par terre et mourut.

Cette partie finale du récit est même justement un souvenir altéré de la dernière partie du conte dans les versions européennes, où le héros oublie l'héroïne.

On aura remarqué la différence entre le récit polynésien et le conte picard, en ce qui concerne l'épisode où le héros, pour exécuter l'une des tâches qui lui ont été imposées, doit dépecer sa conseillère, puis la reconstituer; dans le conte picard, il s'agit de grimper en haut d'une tour lisse, dans le récit polynésien, de descendre au fond de la mer. Des récits européens sont, pour cet épisode, plus près du récit des îles Samoa que ne l'est le conte picard : dans des récits catalans (2), le père de la jeune fille a perdu son anneau dans la mer et le héros doit le retrouver. La jeune fille lui dit de la tuer, de mettre son sang dans une fiole, sa chair dans une autre et de jeter le tout à la mer. Elle ressuscite ensuite, comme dans l'autre version.

Les deux récits, polynésien et picard, diffèrent également pour l'épisode de la poursuite. Ici encore, le conte catalan est plus près du récit des îles Samoa

(1) A. *Bottle of earth* et, plus loin, *a bottle of water*. (G. Turner, p. 104.)

(2) F. Maspons y Labros, *Lo Rondallayre*, I, Barcelone, 1871, p. 44 et 86.

que ne l'est le conte picard : on y retrouve les objets magiques, lancés pour empêcher la poursuite, qui sont caractéristiques du récit polynésien. L'autre forme du thème (les métamorphoses) n'en est pas moins ancienne : nous la retrouvons, légèrement modifiée, dans un récit indien de la grande collection de Somadeva (seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle) et il y a des raisons de croire qu'elle est bien plus antique. Ce qui est curieux, c'est que le récit de Somadeva renferme également l'autre forme de la poursuite (les objets magiques), dont l'antiquité est ainsi également garantie. Du reste, ce thème de la poursuite a eu un succès extraordinaire ; sans parler des formes abâtardies et altérées du thème, on trouve la poursuite et les objets magiques qui arrêtent le poursuivant en Islande et au Japon, chez les Samoyèdes, chez les Malgaches, les Zoulous et les Cafres (1).

Revenons à notre conte dans son ensemble. Nous le retrouvons dans l'Indo-Chine, sous forme d'une sorte de légende locale des environs des ruines célèbres d'Angkor (2). Cette version, moins lointaine que la version polynésienne, est cependant moins bien conservée (3) : le père de la jeune fille, qui impose les travaux, roi du pays, n'est plus un être malfaisant et la fille n'aide pas le héros dans l'accomplissement

(1) Voir A. de Cock et V. CHAUVIN dans *Revue des traditions populaires*, année 1901, p. 224 et suiv., 537 et suiv., ANDREW LANG, *Custom and Myth*, London, 1884, p. 93. CASTRÉN, *Ethnologische Vorlesungen*, St-Petersburg, 1858, p. 165.

(2) AUG. PAVIE, *Contes populaires du Cambodge, du Laos et du Siam*, Paris, Leroux, 1903, in-12, p. 65-69.

(3) Le fait que le conte polynésien présente tant de rapport justement avec un conte *catalan*, donne à penser. Un récit analogue au conte catalan a pu être transporté par les Espagnols aux Philippines, où ils s'établirent fortement dès 1564. Une fois arrivé en Extrême-Orient, le conte a pu voyager d'île en île, à travers le Pacifique, jusqu'aux îles Samoa. Il y arriva assez tôt pour s'y naturaliser avant l'établissement des missionnaires, en 1830. Même en admettant cette hypothèse, notre conte est un exemple frappant de la faculté de migration des récits oraux, car il y a loin de l'archipel des Philippines à la Polynésie centrale.

des tâches imposées. Cependant, le récit est bien de la famille que nous étudions ; nous ne citons que la tâche finale imposée au héros. Le père dit : « Je ne désire plus, prince, que de te voir reconnaître, entre une foule d'autres, le petit doigt de la main de celle-là que tu me demandes. Pour cela, demain avant le repas, toutes les jeunes filles des princes et des grands, toutes celles vivant au Palais, passeront ce doigt par des petits trous percant la cloison de la grande salle, tu seras conduit devant toute la file des doigts allongés ; si en le prenant tu indiques celui de ma chère enfant, le repas sera celui des fiançailles... » Le héros reconnaît le doigt de la princesse à un grain de millet, placé entre l'ongle et la chair. — On reconnaît ici, modifiée, la scène du conte picard, où le jeune homme doit désigner dans l'obscurité celle qu'il veut épouser.

Cette scène de la *désignation*, qui se rencontre en Russie et ailleurs, nous allons la retrouver, de nouveau modifiée, bien loin du Cambodge, à Madagascar (1). Dans cette version, le rôle de la fille de l'être mal-faisant (ici le Dieu du Ciel) est sacrifié ; cependant la bien-aimée est moins passive que dans le récit cambodgien : si elle n'assiste pas le héros, Andrianoro, dans l'accomplissement des tâches imposées, elle l'avertit du moins des dangers qu'il va courir. Andrianoro se tire d'affaire, exactement comme le héros grec, Mélampe, dans le récit de la *Bibliothèque* d'Apollodore : il tue des bœufs, afin de régaler de leur chair les bêtes et les oiseaux qu'il a convoqués ; bêtes et oiseaux montrent ensuite leur gratitude en accomplissant les tâches qui lui sont imposées par le Dieu du Ciel, tâches ainsi formulées par le Dieu lui-même : « Coupe ces arbres qui cachent le soleil, apporte ces mille bèches ensevelies dans le lac plein

(1) *Folklore Journal*, I, (1883), 200-208.

de crocodiles; trouve quelles sont les mères qui ont mis au jour ces mille vaches, car les mères et leur progéniture se ressemblent; et indique la mère (*sic*) parmi ma femme et mes filles. Si tu ne peux accomplir ces choses, tu mourras sûrement. »

Les deux premières tâches sont accomplies par les bêtes (aussi par les crocodiles) et par les oiseaux; quant à la dernière tâche, la grande mouche du bétail dit : « Celles dont je mordrai le museau, parmi ces mille têtes de bétail, sont les mères ». Et la petite mouche dit : « La femme sur le nez de laquelle je me poserai, ce sera la mère; fais bien attention ». Malgré l'altération qu'il a subie, l'épisode est encore reconnaissable.

Certes, peu de contes ont voyagé aussi loin que cette histoire du *Jeune Homme, de l'Ogre et de la Fille de l'Ogre* (c'est peut-être la meilleure façon de désigner le récit), mais beaucoup ont voyagé très loin. Pour donner encore quelques exemples (en choisissant des cas à la fois très connus et incontestables), *Peau d'Ane* a été retrouvée, très bien conservée, dans l'Afrique du Nord et, altérée, dans l'Inde; la ruse par laquelle le Petit Poucet de Perrault amène l'Ogre à égorger ses propres filles se retrouve dans des contes de l'Afrique du Nord (Tripoli, Blida), des Avars du Caucase, des Tsiganes nomades de la Palestine; la *Belle au Bois dormant* s'est retrouvée en Egypte et chez les Samoyèdes.

Etant donné ce fait essentiel de l'internationalité de tant de contes populaires et cet autre fait essentiel de l'antiquité d'un grand nombre de ces récits (nous reviendrons sur ce point), la question se pose : comment expliquer la présence de tant de récits dans tant de pays éloignés les uns des autres? Etant admis que ces récits sont anciens, d'où viennent-ils?

Des théories qui devaient répondre à ces questions n'ont pas manqué de se produire; nous allons exa-

miner les trois systèmes principaux qui ont été proposés (1), en prenant d'abord les plus anciens.

Peu d'événements ont exercé sur le mouvement d'idées du siècle dernier autant d'influence que ce qu'on peut appeler la découverte intellectuelle de l'Inde, conséquence de la conquête militaire du pays par les Anglais. Une vaste région, où s'est développée une civilisation ancienne et originale, se trouva subitement ouverte à l'exploration scientifique. Les conséquences de l'importance que prirent les études indiennes se firent sentir dans les domaines les plus divers : la connaissance du sanscrit suscita la grammaire comparée, l'étude des religions de l'Inde créa l'histoire comparative des religions ; l'étude historique du droit et des institutions primitives, la philosophie, la poésie même, subirent l'influence de l'Indianisme.

Les contes populaires furent en quelque sorte entraînés dans ce grand mouvement d'idées appliqué aux études folkloriques ; il donna lieu à deux théories distinctes, bien qu'on les ait parfois confondues, l'une qu'on peut appeler préhistorique, l'autre historique.

La théorie « préhistorique » fut la conséquence de la découverte de la parenté des principales langues européennes avec le sanscrit, de la création d'une famille linguistique, s'étendant de l'Océan Atlantique jus-

(1) Nous ne tenons pas compte, naturellement, des théories qui méconnaissent le grand fait de « l'internationalité » des contes. Il en est ainsi de celles esquissées par Michelet dans *la Sorcière* (Paris, 1862, p. 32). L'historien imaginaire a, du reste, deviné avec finesse le rôle joué, dans la création des contes, par les femmes (voir, sur ce point, le chapitre suivant). Dans cet aperçu, où l'on ne peut traiter que de l'essentiel, nous ne pouvons que mentionner la théorie d'après laquelle la « littérature orale » ne serait qu'un reflet de la littérature écrite : les contes proviendraient de livres, et de livres récents. Le lecteur trouvera une discussion de cette théorie (qui, si elle était vraie, enlèverait aux contes populaires toute valeur sérieuse) dans la *Revue de l'histoire des religions*, année 1916.

qu'au Gange. D'autre part, les frères Grimm avaient constaté la similitude des contes populaires européens ; et ce qu'on connaissait dès lors des récits merveilleux de la Perse et de l'Inde donnait le droit de supposer que les contes de ces pays étaient apparentés à ceux de l'Europe. Guillaume Grimm, celui des deux frères qui s'était plus spécialement chargé de la rédaction et de la réédition du recueil des *Contes*, mit, en 1819, en tête d'une réimpression du recueil, une dissertation *Sur la nature des contes*. Après avoir signalé spécialement les ressemblances entre les contes allemands et les contes serbes, puis les points de contact entre les récits européens et les contes « orientaux, persans, indiens », G. Grimm poursuit : « La parenté qui se manifeste dans les langues de tous ces peuples et qui a été récemment mise en lumière avec beaucoup de pénétration par Rask (1), se fait voir également dans leur poésie traditionnelle, qui, du reste, n'est qu'une forme plus élevée et plus libre du langage humain. »

En 1859, ces vues furent reproduites sous une forme plus positive par un germaniste anglais, Dasent, dans l'introduction mise en tête d'un choix de contes norvégiens, publiés par Asbjørnsen et Moe. Dans l'intervalle entre 1819 et 1859, l'autorité de la grammaire comparée indo-européenne s'était fortifiée, grâce aux travaux de Bopp et de ses disciples ; les premiers travaux de Max Müller avaient paru. Dasent se crut donc en droit d'écrire : « Nous sommes (2) conduits à la conclusion que les contes sont tout autant une part de l'héritage commun des ancêtres que l'est incontestablement leur langue, et qu'ils forment, en même temps que cette langue, une double chaîne de preuves, qui démontre leur origine orientale ». (Dasent plaçait le

(1) R.-C. Rask, linguiste danois, 1787-1832.

(2) DASENT, *Popular Tales from the Norse*, 3<sup>e</sup> édition, Edinburgh, 1888, p. XL. — La première édition avait paru en 1859.

berceau de nos « ancêtres », les Indo-Européens, dans l'Iran.)

Cette théorie « indo-européenne », bien qu'elle ait eu, jadis, jointe à l'interprétation « mythique » des contes, un certain succès, ne nous arrêtera pas longtemps : à l'heure qu'il est, elle n'a plus guère de partisans. Le public savant, sans contester la haute valeur scientifique de la grammaire comparée en elle-même, est devenu sceptique en ce qui concerne la littérature orale et la mythologie de ces Indo-Européens primitifs, qui devaient expliquer tant de choses, mais qui sont eux-mêmes un problème, qu'on a proménés de l'Asie centrale jusqu'aux rivages de la Mer Noire et de la Baltique sans leur trouver un habitat assuré, et qui sont représentés, tantôt comme civilisés, tantôt comme très barbares, selon la mode du jour et les tendances personnelles des savants qui s'en occupent. On peut dire qu'en ce qui concerne le folklore, la théorie indo-européenne a vécu. — Et avec la théorie elle-même a sombré sa conséquence, l'explication « mythique » des contes, la doctrine qui interprétait les contes merveilleux par la mythologie des Védas, qu'on considérait, sous l'influence des idées de Max Müller, comme un reflet fidèle de la mythologie « primitive » des Indo-Européens. Ce système, qui voyait dans le Petit Chaperon Rouge l'Aurore, dans les deux frères de l'héroïne de *Barbe Bleue* les deux Açvins védiques (1), etc., n'a plus qu'un intérêt de curiosité.

Plus heureuse que la théorie indo-européenne, la théorie « indianiste », — le second système qui fut le résultat de la pénétration des études indiennes dans le domaine des contes — a encore actuellement

(1) La plus belle trouvaille fut celle d'un partisan convaincu de la théorie, qui reconnut dans « la petite chienne Pouffe », de la *Belle au Bois dormant*, que la bonne fée endort sur le lit de sa maîtresse, la Saramâ védique, « la chienne en quête des aurores. »



des partisans sérieux : si elle ne jouit plus de la vogue qu'elle eut de 1860 à 1885 environ, elle est soutenue par des orientalistes de renom ; et un des meilleurs connaisseurs de la littérature des contes, E. Cosquin, que la science a perdu en 1919, est resté fidèle à la doctrine jusqu'à son dernier jour.

Le propre de cette doctrine, c'est d'admettre que les contes proviennent d'un centre commun, d'où ils seraient sortis pour faire le tour du monde, non dans le lointain indéterminé d'une époque préhistorique — ainsi que la théorie indo-européenne, — mais à une époque nettement établie et sous des influences historiques qu'on croit pouvoir déterminer. Ce centre, cette patrie des contes, c'est l'Inde.

L'origine première de la théorie doit être cherchée dans les recherches philosophiques sur les recueils de contes, qu'on voit paraître dans les littératures de l'Orient musulman et chrétien, puis dans celles de l'Occident, durant le moyen âge. On avait toujours su, plus ou moins vaguement, que ces recueils étaient d'origine indienne ; mais les premières recherches vraiment scientifiques sur ce sujet furent l'œuvre du grand arabisant Silvestre de Sacy, qui débrouilla l'histoire des ouvrages arabes et persans qui sont les dérivés du *Pāncatantra* indien. Mais Silvestre de Sacy, qui n'était pas sanscritiste, n'avait pu traiter de l'ouvrage indien lui-même. Un autre savant, enlevé trop tôt à la science, Loiseleur-Deslongchamps (1805-1840), indianiste celui-là, reprit le sujet : dans son *Essai sur les fables indiennes et leur introduction en Europe*, il étudia spécialement le *Pāncatantra* sanscrit et un autre roman, dont l'original indien est perdu, le *Lion de Sindibâd*, devenu en Occident le *Roman des Sept Sages*. Il traita la question de l'origine des contes et des nouvelles sous une forme plus générale dans l'*Essai historique* qu'il mit en tête d'une édition populaire de la traduction des *Mille et une Nuits* par Galland

(collection du Panthéon littéraire), il y exprima l'opinion que l'origine des contes des *Mille et une Nuits* (1), des *Mille et un Jours*, de maint fabliau de notre moyen âge devait être cherchée dans l'Inde ; que les Indiens étaient spécialement les inventeurs du conte merveilleux.

Il est curieux de voir combien modestes étaient les allures de l'école « indianiste » à ses origines, surtout quand on les compare aux prétentions absolues et dominatrices qu'elle manifesta plus tard, avec Benfey.

Arrivé à la fin de ses démonstrations, Loiseleur-Deslongchamps conclut : « En essayant d'établir la priorité en faveur des Indiens, j'ai moins cherché à en faire l'honneur à ce peuple ingénieux, qu'à jeter quelque jour sur un sujet intéressant pour l'histoire de la littérature orientale ». Il est difficile d'être plus discret (2).

Mais les choses allaient changer : en 1859, Théodore Benfey, sanscritiste, professeur à l'Université de Goettingen, publia une traduction du *Pāncatantra* ; il y joignit une introduction, qui remplit tout un volume ; elle traite de l'histoire du recueil indien, donne, avec une érudition minutieuse et comme inépuisable, des détails sur les contes qu'on lit dans les différentes versions de l'ouvrage indien et sur les récits apparentés qu'on rencontre dans les littératures et dans les traditions populaires d'Orient et d'Occident. — C'est dans la préface de cet ouvrage que Benfey expose sa doctrine. Pour la bien saisir, il faut se rappeler que le fait capital des études indiennes, pendant la période qui sépare le livre de Benfey de

(1) Déjà Aug. Guill. de Schlegel avait soutenu la thèse de l'origine indienne de ce recueil célèbre (*Journal asiatique* année 1836.)

(2) Il faut remarquer que Loiseleur-Deslongchamps ne dit rien des contes populaires dans son « Essai historique », et qu'il en dit fort peu dans les notes qu'il a jointes au texte des *1001 Nuits* et des *1001 Jours*. Chez Benfey, au contraire, les contes populaires sont au premier plan.

celui de Loiseleur-Deslongchamps, avait été la révélation de l'importance du Bouddhisme, dans l'Inde ancienne et hors de l'Inde. Eugène Burnouf avait tracé d'une main géniale les grandes lignes de l'histoire du Bouddhisme indien ; deux savants personnellement liés avec Benfey, A. Schiefner à Pétrograd, Stanislas Julien à Paris avaient exploré la littérature, l'un du Bouddhisme thibétain, l'autre du Bouddhisme chinois. Benfey suivait leurs travaux avec passion ; aussi la préoccupation du Bouddhisme est-elle visible dans toutes ses études sur les contes et spécialement dans les pages de la préface de 1859 où il expose les grandes lignes de son système (1). Pour lui les fables (contes d'animaux) qu'on lit dans le *Pāncatantra* sont en grande partie d'origine occidentale (grecque), mais les récits et particulièrement les contes merveilleux sont originairement indiens « et, ce qui est encore plus important, les Indiens, s'ils ont emprunté leurs fables à l'Occident, ont payé leur dette avec usure en lui envoyant leurs contes, bien que généralement à une époque sensiblement postérieure. En effet, mes recherches dans le domaine des fables, récits et contes de l'Orient et de l'Occident m'ont donné la conviction que très peu de fables, mais un grand nombre de contes et de récits se sont répandus de l'Inde presque sur le monde entier. »

D'après Benfey, peu de récits ont émigré vers l'Occident avant le x<sup>e</sup> siècle : ces faits isolés s'expliqueraient par la transmission orale. « A partir du x<sup>e</sup> siècle, les incursions et conquêtes des Musulmans établirent des relations plus fréquentes avec l'Inde. A dater de cette époque, la tradition orale s'effaça devant la transmission littéraire... Les grands centres de transmission furent l'empire byzantin, l'Italie et l'Espagne. »

(1) *Pantschatantra*, I, p. xxii et suiv.

A côté de ce courant musulman, Benfey signale les couvents bouddhiques. En effet, les contes « avaient leur foyer principal dans la littérature bouddhique. » — Un premier courant se dirige vers la Chine, un autre vers le Thibet, puis, toujours avec le Bouddhisme, du Thibet vers les Mongols.

Or, il est certain que les Mongols ont connu et traduit des contes indiens ; ils ont dominé en Europe pendant près de deux cents ans « et par là ils ont ouvert une large voie à l'invasion des fictions indiennes... Par leur excellence propre, les contes indiens semblent avoir absorbé tout ce qui pouvait exister d'analogue chez les peuples auxquels ils furent apportés ; c'est à peine si quelques détails [indigènes] ont pu survivre en s'attachant à ces conceptions étrangères, rapidement assimilées et nationalisées... Les véhicules littéraires ont été surtout le *Touli-Nameh*, des écrits arabes et très vraisemblablement des écrits juifs. Parallèlement se produisit la tradition orale, surtout dans les pays slaves. Dans la littérature européenne, les récits proprement dits ont reçu droit de cité surtout par Boccace, les contes merveilleux par Straparola. De la littérature, ils passèrent dans le peuple d'où ils revinrent dans la littérature, puis retournèrent au peuple et ainsi de suite. »

Benfey conclut : « Cette vue sur l'origine et l'histoire de ces récits, qui se trouvent hors de l'Inde chez les peuples civilisés ou chez les peuples qui sont en rapport avec eux, est une question de fait, qui ne sera complètement éclaircie que le jour où l'on aura retrouvé les sources indiennes de la totalité ou du moins de la plus grande partie de ces conceptions. » Il annonçait, comme devant faire suite au *Pāncatantra*, une série de traductions accompagnées de commentaires des autres recueils indiens. Cette série n'a jamais paru, mais Benfey, secondé par des

amis orientalistes et folkloristes, fonda plus tard une revue, qui parut pendant trois ans, et dont le titre : *Orient und Occident*, indique assez les tendances. M. Bédier a spirituellement comparé cette revue aux *Actes des Apôtres*, les quelques pages de la préface du *Pāncatantra* que nous venons de résumer étant l'Évangile de la nouvelle Eglise.

Car c'était bien d'une Eglise qu'il s'agissait, et la foi nouvelle trouva bientôt des adeptes en Allemagne et hors d'Allemagne, partout où l'on s'intéressait aux contes et aux études de littérature comparée. En France, la doctrine de Benfey fut d'abord propagée par Ed. Laboulaye, dans les préfaces de ses charmants recueils de contes destinés à la jeunesse ; plus tard elle trouva un apôtre convaincu dans la personne d'Emile Cosquin, qui mit au service de la théorie ses connaissances étendues en fait de littérature folklorique (1). Du reste, la théorie « indianiste » était en harmonie avec l'esprit général du temps qui, de 1860 à 1880, s'efforce de se dégager des idées vagues du romantisme et d'arriver à des résultats précis ; or, la théorie de Benfey donnait une réponse précise à la question de l'origine des contes. Puis, les études indiennes apportaient chaque jour de nouvelles preuves de la richesse et de l'importance de la littérature narrative du Bouddhisme et de son rayonnement sur l'Asie. Edouard Laboulaye avait même découvert et F. Liebrecht avait montré en détail qu'un des livres les plus populaires du moyen âge, la « Légende des saints Barlaam et Josaphat », n'était

(1) Parmi ceux qui donnèrent jusqu'à un certain point leur adhésion à la doctrine, on doit nommer Gaston Paris : nous disons « jusqu'à un certain point », car le travail posthume de l'illustre romaniste sur le conte du *Trésor du roi Rhampsinite* montre bien qu'il n'était pas un partisan aussi absolu de la théorie qu'on le croirait en jugeant uniquement d'après sa leçon d'ouverture sur les *Contes orientaux dans la littérature française du moyen âge*. Du reste, cette leçon même contient des réserves.

qu'une transformation chrétienne de la Vie légendaire de Çākya-Mouni. Le Bouddha lui-même devenu un saint sous le nom de Josaphat, quelle preuve plus convaincante pouvait-on donner de l'influence du Bouddhisme et de ses récits ?

La doctrine de Benfey, malgré quelques protestations isolées et sans écho, eut pour elle la très grande majorité du public savant, jusque vers les années 1885-1890, où une forte opposition commença à se manifester, conduite par Andrew Lang en Angleterre, M. H. Gaidoz en France. La question fut traitée dans toute son ampleur en 1893 par M. J. Bédier, dans son livre sur les « fabliaux ». Il est vrai que le sujet qu'avait choisi le savant romaniste — les « Contes à rire » en France au moyen âge — pouvait paraître étranger au problème des contes populaires, au moins au premier abord ; mais le mérite de M. Bédier fut justement de voir qu'on ne pouvait séparer la question des contes comiques du moyen âge de celle des contes en général. Il traita par conséquent le sujet dans son ensemble et à fond ; joignant ses propres arguments à ceux produits par A. Lang et M. Gaidoz, il en fit un « bloc », qu'il lança contre le système de Benfey. L'effet fut immédiat et sûr. Si les conclusions de M. Bédier sont trop uniformément négatives, si sur certains points sa documentation peut être complétée, on peut dire cependant que le système « indianiste » ne s'est pas relevé du coup qu'il lui a porté.

Nous n'avons pas besoin de reproduire ici toute l'argumentation de M. Bédier, la théorie qu'il combattait ayant perdu beaucoup de son prestige et les partisans (1) de Benfey ayant abandonné des éléments importants du système du maître (notamment la doctrine qui attribuait aux contes indiens une origine

(1) Nous avons ici spécialement en vue les travaux de M. E. Cosquin dans sa dernière période.

spécialement bouddhique), une partie de cette argumentation n'a plus qu'un intérêt rétrospectif. Notons rapidement que M. Bédier distingue nettement la question des *recueils indiens de contes* de celle des contes *isolés*. Des *recueils indiens* se sont répandus hors de l'Inde depuis le haut moyen âge, et deux de ces recueils, le *Pāncatantra* et le *Livre de Sindibād* ont pénétré jusqu'en Occident : c'est un fait incontestable et incontesté ; mais la question des contes *isolés* est toute autre. L'action même des recueils traduits a été beaucoup moindre qu'on ne se l'est imaginé : tel fabliau, qui ressemble à un récit du *Pāncatantra*, ne peut provenir de ce récit, qui présente des altérations et des contaminations dont le fabliau français est exempt. — En général, M. Bédier a eu le grand mérite de protester contre le rôle excessif qu'on avait prêté, dans la question de la propagation des contes, à la tradition écrite.

Benfey et ses partisans s'étaient efforcés de découvrir dans les contes occidentaux des traits indiens et surtout bouddhiques : il y avait dans ces prétendues découvertes une grande part d'illusion. Ainsi, Benfey avait vu dans le détail des animaux reconnaissants et secourables, si fréquent dans les contes populaires, un souvenir des doctrines du Bouddhisme (1), qui prêche le respect de la vie animale, la miséricorde à l'égard des animaux : les récits dont il s'agit seraient en quelque sorte les mises en action de cette morale. Cependant, Benfey lui-même a reconnu que cette idée des animaux reconnaissants était « universellement humaine » et un helléniste allemand, A. Marx, a pu écrire une dissertation assez volumineuse sur des récits de ce genre dans l'ancienne littérature grecque. De même, quand Benfey et ses partisans croyaient découvrir dans nos

(1) Et d'autres sectes indiennes, notamment du saïnisme.

contes des traces de la doctrine indienne de la métempsychose et de la coutume indienne de la polygamie, leurs démonstrations manquent de consistance.

Au fond, l'argumentation de Benfey reposait sur quelque chose de plus positif que ces détails de mœurs ou de croyances ; elle se basait sur « la question de fait », c'est-à-dire sur la présence, dans les anciens recueils indiens, de récits qui correspondent à nos contes européens actuels. L'argument ne s'est pas trouvé aussi décisif que le savant indianiste le croyait. On a vu que Benfey promettait toute une série de traductions de recueils indiens, pour faire suite au *Pāncatantra*. Ce qu'il avait rêvé de faire, d'autres savants l'ont exécuté depuis : sauf en ce qui concerne les livres encore mal explorés des Jâinas, ces anciens rivaux des Bouddhistes, la littérature des contes indiens a été mise, en gros, par des traductions à la disposition du public non-indianiste. Or, ce qu'on constate, en lisant ces recueils, c'est que si l'on y trouve beaucoup de contes occidentaux, il y a aussi des contes, surtout des contes merveilleux, qu'on n'y trouve pas. On lit dans un de ces recueils, nous l'avons déjà vu, le conte de *l'Ogre, de sa fille et du jeune homme* ; on y trouve un autre récit très répandu, la *Fiancée substituée* ; un récit qu'on rencontre chez les Bouddhistes méridionaux aussi bien que chez les Bouddhistes septentrionaux, semble une version déformée de la première partie de *Psyché (la Belle et la Bête)* ; mais où sont tant d'autres contes que nous connaissons tous depuis notre enfance et qu'on retrouve constamment dans les volumes des folkloristes : *Cendrillon, Peau d'Ane, le Petit Poucet, Barbe Bleue, la Belle au Bois dormant* de Perrault, *l'Oiseau Bleu* de M<sup>m</sup><sup>s</sup> d'Aulnoy, *Blanche comme neige* des frères Grimm, et tant d'autres ? Ils manquent dans les anciens recueils indiens ; l'école de Benfey ne peut,



en ce qui les concerne, produire la preuve documentaire promise.

Et puis, la critique a le droit de se demander : tous les récits qui se rencontrent dans l'ancienne littérature de l'Inde ont-ils été imaginés dans l'Inde même, sont-ils bien indiens *d'origine*? Benfey, semble-t-il, ne s'est jamais posé la question, sauf en ce qui concerne les fables indiennes analogues aux fables ésopiques); c'est cependant un élément essentiel du problème, d'autant plus que nous avons des preuves d'emprunts faits par l'Inde ancienne à l'étranger : l'ancienne littérature bouddhique nous a conservé deux versions du conte du *Trésor du roi Rhampsinite* dont personne n'a jamais soutenu l'origine indienne : de même le grand recueil des *jâtakas* des Bouddhistes méridionaux contient (1) une forme ingénieusement modifiée de l'épisode de la *Recherche de la chevelure merveilleuse* dans le conte égyptien des *Deux frères* dont nous parlerons à l'instant. Même en dehors de la possibilité générale de la migration des contes, sur laquelle nous reviendrons, les indianistes admettent aujourd'hui des relations de l'Inde avec l'étranger, notamment avec Babylone, déjà avant l'expédition d'Alexandre. Benfey (sauf en ce qui concerne les fables) a négligé toutes ces considérations; son parti pris, à cet égard, se retrouve sous une forme naïve dans ce qu'il a écrit à propos du conte si répandu de l'*Ogre, de sa fille et du jeune homme*. Nous avons déjà vu que ce conte se retrouve dans l'Inde au XI<sup>e</sup> siècle, dans le grand recueil de Somadeva. Benfey déclare, comme s'il n'y avait aucun doute possible, que les variantes du récit qu'on a notées en

(1) *The Jâtaka* trad. Cowell, IV, 144. — D'autres exemples, notamment d'anciens récits grecs qui se retrouvent dans l'Inde; ont été cités par G. Paris dans son étude sur le *Trésor de Rhampsinite*, par E. Rohde dans son essai sur la nouvelle grecque (1875), par M. Bédier, etc.; nous en citerons quelques-uns dans la suite.

Europe et en Asie « se ramènent en dernière instance au conte indien (1). » Il y a cependant, nous le verrons bientôt, des indices que le conte est bien plus ancien que le <sup>x</sup><sup>i</sup> siècle et qu'il fait le fond d'un récit bien connu de la mythologie grecque.

Ce fait est loin d'être isolé; grâce au labeur de divers savants qui ont fait des rapprochements en dehors de tout esprit de système (2), « on peut dire qu'aujourd'hui, la question de fait » se pose tout autrement qu'en 1859, date de la fameuse préface de Benfey. Nous pouvons dresser aujourd'hui une liste assez étendue de thèmes des contes recueillis oralement, qui se retrouvent, soit dans la littérature des anciennes civilisations orientales (Égypte, Judée), soit dans celle des Grecs et des Romains. Ces faits n'ont pas seulement une valeur négative, en tant qu'arguments contre le système indianiste; ils ont une importance positive, comme preuves directes de la haute antiquité d'un certain nombre de nos contes populaires. De brèves indications suffiront.

Le plus ancien conte mis par écrit qui nous soit parvenu est le conte égyptien des *Deux Frères* dont le manuscrit a appartenu à un prince, plus tard le roi Sétoui II, petit-fils de Sésostris. Pour ainsi dire au lendemain de la publication de la première traduction par Emm. de Rougé, des spécialistes dans l'étude des contes furent frappés de l'identité de plusieurs détails de ce conte avec des contes modernes (3). On y trouve le thème de la fuite et de la poursuite, dont nous avons déjà constaté le succès quasi universel et, ce

(1) *Göttingische gelehrte Anzeigen*, année 1862, p. 1226. — P. 1224, il déclare : « Ce que donne Somadeva est pris dans une source bouddhique », ce qui n'est nullement prouvé.

(2) Depuis des années, M. R. Basset publie dans la *Revue des Traditions populaires*, de ces rapprochements entre le folklore moderne et les récits grecs et romains. Avant lui, M. H. Gaidoz a publié dans *Méusine* des études analogues.

(3) Traduction de G. MASPERO, *Contes populaires de l'Égypte ancienne*, 4<sup>e</sup> édit., Paris, (1911) in-8.

qui est remarquable dans cette rédaction si ancienne, le thème est déjà altéré (1). Nous avons ensuite le « Corps sans Ame » qu'on trouve dans tant de contes européens et asiatiques : Baïti « s'arrache le cœur par magie » et le place sur le sommet de la fleur de l'Acacia. Le thème a ici une forme particulièrement archaïque, qu'on ne retrouve, à ma connaissance, que dans un conte des Samoyèdes (2) et dans une fable du *Pāncatantra* (3). Dans le conte égyptien, comme dans les récits oraux de ce genre, quand la fleur sur laquelle est placé le cœur du héros est coupée, et que le cœur tombe à terre, le héros meurt. — Puis, le « Signe de Vie » : Baïti, prenant congé de son frère, lui dit : « Tu sauras qu'il m'arrive quelque chose, lorsqu'on me mettra une cruche de bière dans la main et qu'elle jettera de l'écume; on t'en donnera une autre de vin et elle se troublera »; même Signe de Vie au moyen d'un liquide dans le conte des *Fils du Pêcheur* (4) et dans *Olivier de Castille*, roman du xv<sup>e</sup> siècle. — Puis la métamorphose : Baïti, tué par sa femme, la rusée qui a fait abattre par le Pharaon l'acacia qui portait le cœur, revit sous la forme d'un bœuf Apis; sa femme le fait tuer une seconde fois : deux gouttes de sang du taureau deviennent deux

(1) Le héros, Baïti, au lieu de créer lui-même l'obstacle (une eau pleine de crocodiles), adresse une prière à un Dieu, le Soleil et c'est le Soleil, qui agit. Andrew Lang suppose avec vraisemblance que le récit a été altéré sous une influence sacerdotale.

(2) Sept frères, chaque nuit, font suspendre leurs cœurs à des piliers; quand on réussit à s'emparer des cœurs, les frères meurent. A Castrén, *Nordische Reisen und Forschungen. Saint-Petersbourg*, 1857, IV, 173-175.

(3) Voir aussi un récit bouddhique, variante de cette fable et traduite du chinois l'an 285 de notre ère, dans Ed. Chavannes, *Cinq cents contes*, III, 157.

(4) E. COSQUIN, *Contes popul. de Lorraine*, n° 5. — Signe de vie analogue dans un autre roman égyptien, l'*Histoire de Satni-Khamois* (papyrus du premier siècle de notre ère) : un fils dit à sa mère : « Si je suis vaincu, lorsque tu boiras ou que tu mangeras, l'eau deviendra couleur de sang devant toi, les provisions deviendront couleur de sang devant toi ». (Maspero, *ouvr. cité*, p. 175-176).

arbres perséa ; la femme les fait abattre à leur tour ; un copeau s'envole, entre dans la bouche de la femme, qui enfante Baiti. — Le même acharnement d'une femme coupable contre son mari, tué sous des formes diverses animales et végétales, et revenant constamment à la vie, se trouve dans un conte bas-breton, dans un conte russe ; la double naissance du héros égyptien se retrouve dans un autre conte russe où, il est vrai, il ne s'agit pas d'une épouse infidèle persécutant son mari, mais d'une femme s'acharnant contre les enfants d'une rivale.

Ce conte des *Deux Frères* appartient à l'époque de la dix-neuvième dynastie ; sous la vingtième dynastie a été rédigé, selon Maspero, un récit pseudo-historique de la prise, par stratagème, par les Egyptiens, de la ville de Joppé ; on y lit : « Il (l'officier égyptien Thoutiyi) fit apporter les quatre cents jarres qu'il avait fait fabriquer, il y introduisit deux cents soldats ; puis on remplit la panse des trois cents autres de cordes et d'entraves en bois, on les scella du sceau, on les revêtit de leur bannière et de l'appareil de cordes nécessaires à les porter, on les chargea sur autant de forts soldats, en tout cinq cents hommes, et on leur dit : « Quand vous entrerez dans la ville, vous ouvrirez les jarres de vos compagnons ; vous vous emparerez de tous les habitants qui sont dans la ville et vous leur mettrez les liens sur-le-champ ». — Chacun reconnaît ici les trente-huit grands vases du conte d'Ali-Baba, censés contenir de l'huile, mais qui contiennent en réalité chacun un brigand, lesquels brigands doivent exterminer Ali-Baba et sa famille (1).

Dans le conte du *Prince Prédestiné* (fin de la vingtième dynastie) il est question « d'un prince de Syrie », le prince de Narahinna, « qui n'a qu'une

(1) MASPERO, *ouvr. cité*, p. 120-121. — Un conte chypriote contient un récit semblable à celui d'Ali-Baba ; mais au lieu d'huile, les vases contiennent des fruits secs, abricots, figues ; etc.

filles ». Or, lui ayant construit une maison dont les soixante-dix fenêtres étaient éloignées du sol de soixante-dix coudées, il se fit amener tous les enfants du pays de Kharon (1), et il leur dit : « Celui qui atteindra la fenêtre de ma fille, elle lui sera donnée pour femme ! » — Le fils du roi d'Égypte arrive incognito en Syrie ; il est bien reçu par les princes réunis à la cour de Narahinna ; il se présente à eux comme un officier égyptien, qui s'est enfui de son pays pour échapper à la haine de sa marâtre ; il leur demande : « Que faites-vous donc ici ? Ils lui dirent : « Nous passons notre temps à faire ceci : nous nous envolons, et celui qui atteindra la fenêtre de la fille du prince de Narahinna, on la lui donnera pour femme ». Il leur dit : « S'il vous plaît, je conjurerai mes jambes et j'irai m'envoler avec vous »... Après que les jours eurent passé là-dessus, le prince s'en alla pour s'envoler avec les enfants des chefs, et il s'envola, et il atteignit la fenêtre de la fille du chef de Narahinna ; elle le baisa et elle l'embrassa dans tous ses membres.

Nous avons ici le plus ancien exemple connu de ce thème, si fréquent dans les contes, d'un roi qui offre la main de sa fille à celui qui accomplira un exploit déterminé d'avance ; mais il y a quelque chose de plus particulier, qu'a signalé E. Cosquin dans un groupe de contes populaires, le héros doit sauter jusqu'au troisième étage d'un château royal, où se tient la fille du roi, contes russes, polonais, finnois, indiens ; dans un conte du Tyrol (2), il doit enlever une fleur que tient à la main une jeune fille assise au haut d'une colonne ; dans un conte des Avars du

(1) « Le pays de Kharon répond à notre Palestine, du moins à la partie de notre Palestine qui est située entre le Jourdain et la mer » (Maspero, *ouvr. cité*, p. 116, n° 4).

(2) E. COSQUIN, *Contes popul. de Lorraine*, n° 43 et les remarques ; *Archiv für slavische Philologie*, XXXI (1910), 271-272.

Caucase, il doit sauter par-dessus une tour. C'est à cheval que les héros des contes modernes accomplissent ces hauts faits ; les personnages du conte égyptien emploient manifestement des moyens magiques et la supériorité du prince d'Égypte sur ses rivaux est une supériorité de sorcier ; l'analogie entre les récits modernes et le vieux conte égyptien n'en est pas moins frappante.

Voilà quelques analogies — on pourrait en citer d'autres — empruntées aux récits de la vallée du Nil qui nous sont parvenus en langue égyptienne ; les textes grecs complètent à ce point de vue les textes indigènes. L'histoire du *Trésor du roi Rhampsinite*, notée par Hérodote à Memphis, se retrouve dans un conte qui a été recueilli depuis la Haute-Ecosse jusqu'à la Sibérie et qui, ainsi que nous l'avons dit, était anciennement connu dans l'Inde ; et le trait essentiel du conte si répandu de *Cendrillon* — la pantoufle — se retrouve dans une anecdote relatée par Strabon (contemporain d'Auguste) sur la courtisane gréco-égyptienne Rhodôpis. Une autre littérature ancienne de l'Orient qui contient des données intéressantes sur les questions des contes populaires est celle des Juifs. Une grande partie du livre de *Tobie* n'est que la mise en œuvre d'une version, répandue actuellement en Russie, dans la péninsule des Balkans et en Arménie, du thème multiforme du mort reconnaissant. La date exacte du livre de *Tobie* ne paraît pas facile à déterminer avec précision ; en tout cas, l'ouvrage était entre les mains d'écrivains chrétiens de la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle de notre ère, époque bien antérieure à l'établissement de ces « courants historiques » dont parlent Benfey et ses disciples. — Nous verrons dans la suite que des récits bien plus anciens de l'Ancien Testament semblent des utilisations de contes populaires.

Ce qui nous reste de l'ancienne littérature grecque

nous fournit une moisson bien plus ample : nous ne citerons ici que les rapprochements les plus frappants. — Notons d'abord que les Grecs, ainsi que les Romains, avaient leurs contes de nourrice. On a souvent réuni les textes qui prouvent qu'on racontait aux enfants dans le monde antique, des histoires pour les amuser ; mais quel était au juste le contenu de ces historiottes ? Tertullien (mort vers l'an 245 de notre ère) nous en laisse soupçonner quelque chose quand il compare ironiquement les détails fantastiques du système des Gnostiques Valentinieniens aux contes que les nourrices font aux enfants quand ils ne peuvent pas dormir, « aux tours de la Lamie et aux peignes du Soleil (1) ». — Nous possédons encore, dans l'histoire de *Psyché*, insérée par Apulée dans son roman des *Métamorphoses*, un vrai conte populaire de l'antiquité, revêtu, il est vrai, d'ornements mythologiques et allégoriques, mais bien reconnaissable, ainsi que l'a déjà remarqué Ch. Perrault. Nous verrons plus loin que les récits qui correspondent au conte antique abondent dans le folklore moderne.

D'autres contes merveilleux qui avaient cours chez les Grecs se retrouvent dans la poésie épique ou chez les mythographes comme Apollodore, dont les récits résument le contenu de poèmes perdus. — L'histoire de Polyphème (IX<sup>e</sup> chant de l'*Odyssée*) se retrouve dans des contes qu'on a recueillis depuis l'extrême nord de la Russie jusqu'au midi de la France et au pays Basque, depuis la Palestine jusqu'en Italie et Sicile ; nous demanderons plus tard si le conte est un

(1) « *Lamiae turres et pectines Solis.* » (*Adversus Valentiniānos*, c. 3, chez Mig. m, *Patrol. latina* II, col. 515). — Les frères Grimm, qui ont relevé ce témoignage, ont cité, à ce propos, le conte n° 12 de leur propre collection, où une belle jeune fille est emprisonnée dans une haute tour par une sorcière ou ogresse : la « lamie » antique correspond à cette catégorie. Le rapprochement est d'autant plus vraisemblable que nous avons d'autres raisons de croire que ce conte est ancien.

souvenir du récit épique, ou si c'est au contraire le récit populaire qui a inspiré l'épopée; ici, nous ne faisons que noter le fait, qui est gênant pour les « indianistes », aucune trace de ce récit n'ayant été trouvée dans l'Inde.

Un des plus anciens récits mythiques des Grecs est celui de Jason et de l'expédition des Argonautes; il en est déjà question dans l'*Odyssée*; Hésiode, dans sa *Théogonie*, y ajoute la mention de Médée, que Jason ramena de chez son père, « après avoir accompli de douloureux travaux ». Tout le monde sait comment Médée, devenue amoureuse de Jason, l'aïda à accomplir les exploits dangereux, mortels, que lui avait imposés son père, Eétès, et comment elle s'enfuit ensuite avec lui. Toute cette histoire a les plus grandes analogies avec le conte si répandu de *l'Ogre, de sa fille et du jeune homme*; ou plutôt, le récit grec n'est que le conte populaire, élevé à la dignité de légende épique. Andrew Lang et E. Cosquin, qui furent rarement d'accord, le furent du moins sur ce point spécial (1).

Très ancien est également le « mythe » de Mélampe, déjà mentionné dans l'*Odyssée*. Dans le résumé de cette histoire qui se lit dans la *Bibliothèque* d'Apollodore, on raconte d'abord comment Mélampe acquiert le don de comprendre la langue des animaux; nous voyons ensuite le héros qui se fait fort de découvrir pourquoi Iphiclès, fils du roi, n'a pas d'enfants: Mélampe tue deux bœufs, les dépèce, convoque tous les oiseaux pour les régaler de la chair et leur demande ensuite de lui révéler la cause de la stérilité

(1) L'épisode de la Poursuite se trouve chez les Grecs (Apollodore, *Bibliothèque*, livre I, chap. ix), mais ici la légende devient tragique et même féroce: pour retarder la poursuite d'Eétès, Médée dépèce son jeune frère, qui s'est enfui avec elle, et jette ces débris à la mer; le père est obligé de s'arrêter pour les recueillir et Jason, Médée et leurs compagnons ont ainsi le temps de prendre le large.



d'Iphiclès ; c'est le vautour, arrivé en dernier lieu, qui donne la réponse désirée. — On peut comparer à ce récit les contes, recueillis dans la tradition populaire, où le héros convoque également les oiseaux, les poissons, pour qu'ils lui disent où se trouve un objet perdu ou pour qu'ils l'aident à accomplir une tâche qui lui a été imposée : d'ordinaire ce sont les derniers arrivés qui seuls peuvent donner la réponse ou l'aide voulue (1).

On retrouve de même dans les récits grecs le héros qui sauve une jeune fille condamnée à être dévorée par un monstre (n° 5 du recueil d'E. Cosquin ; on peut comparer Persée et Andromède) (2) ; le héros qui prouve que c'est bien lui qui a tué le monstre ou la bête féroce, en montrant la langue (ou les langues, quand il s'agit d'un monstre à plusieurs têtes), qu'il a eu la précaution de couper, une fois son exploit accompli (même conte dans le recueil d'E. Cosquin ; mythes grecs d'Alcathous, de Pélée) ; le roi qui a des oreilles de cheval, de bouc ou d'âne (contes russes, irlandais, bretons, récit mongol : c'est l'histoire de Midas).

L'histoire de Protée, chez Homère, qui prend les formes les plus diverses avant de se plier aux volontés de Ménélas (3), se rencontre dans des versions russes et lapponnes de la *Fiancée (jeune femme) substituée* et dans la version slovaque d'un conte d'un autre type (n° 11 du recueil des frères Grimm).

Un conte populaire d'un aspect singulièrement archaïque et barbare raconte la fuite de deux enfants,

(1) Voir E. COSQUIN, *Contes popul. de Lorraine*, n° 3 : le héros convoque d'abord tous les corbeaux, ensuite tous les poissons. Comme Mélanpe, il a pris la précaution de se rendre les animaux favorables en leur donnant de la nourriture.

(2) Voir sur ce thème, HARTLAND, *The Legend of Perseus*, London, 1896, 3 vol. in-8°.

(3) L'histoire de Thétis domptée par Pélée contient le même thème ; voir sur ce « mythe » si archaïque, MANNHARDT, *Antike Wald-und Feld Kulte*.

un frère et une sœur, obligés de quitter à la hâte la maison paternelle, parce que leur père, devenu subitement cannibale, veut les dévorer. On trouve ce récit singulier chez les Grecs modernes, chez des races de la péninsule des Balkans, chez les Arabes ; une version altérée a été recueillie chez les Samoyèdes et l'on a cru en retrouver une trace dans l'Archipel indien (conte des Toradjas du centre des Célèbes). Déjà J. G. von Hahn a rapproché ce récit de l'histoire de Phryxos et de sa sœur Hellé, qui prennent la fuite parce que leur marâtre Ino veut les sacrifier à Zeus ; ce récit, qui sert d'introduction à l'histoire des Argonautes, appartient certainement au fond ancien de la mythologie grecque. — Suivant la remarque d'Andrew Lang, nous avons ici l'un des cas où les contes oraux, recueillis par les folkloristes modernes, ont une apparence plus primitive que les anciens récits littéraires correspondants : quelque barbare que soit un sacrifice humain, le cannibalisme l'est davantage (1).

Un des contes les plus répandus est certainement *Jean de l'Ours* : le héros est le fils d'un ours et d'une femme que l'ours a enlevée (c'est là évidemment la forme primitive du récit, bien que certaines versions l'aient adouci) ; devenu grand, il épouvante tout le monde par sa force extraordinaire. Dans les *Métamorphoses* d'Antoninus Liberalis, compilation d'un Grec du temps de l'Empire, qui reproduit des récits bien plus anciens, on lit de même l'histoire d'une femme qui s'unit à un ours et qui met au monde deux fils qui terrorisent le pays par leur force et leur férocité (chap. XXI ; le rapprochement est de M. H. Gaidoz).

(1) Un autre détail singulier du conte, qui sert à expliquer le cannibalisme subit du père, se retrouve dans un récit de la grande collection des *jātakas* des Bouddhistes méridionaux ; voir E. COSQUIN, dans *Revue des tradit. popul.* XXX (1915), p. 79. Ce fait semble bien indiquer que le conte est ancien.

— La suite du conte, dans beaucoup de versions, raconte comment le héros est traitreusement abandonné par ses compagnons dans le monde souterrain où il est descendu, et comment il remonte vers le monde supérieur, porté par un grand oiseau (1). Exactement la même histoire se lit, comme une légende locale des environs d'Ephèse, chez le mythographe Conon, contemporain d'Auguste ; la seule différence, c'est qu'il y est question de plusieurs oiseaux et non d'un seul.

Dans un récit de la *Vie d'Apollonios de Tyane*, par Philostrate, un jeune homme s'unit à une jeune femme admirablement belle, qui le comble de richesses ; Apollonios intervient et lui prouve que ces splendeurs sont une illusion et que la femme est un être surnaturel malfaisant, une *lamie* (sorte d'ogresse) qui veut le dévorer. — Des récits à peu près identiques ont été notés en Arménie et dans l'Inde moderne.

Tout le monde connaît le thème du roman d'Apulée, auquel correspond le récit beaucoup plus court qui nous est parvenu sous le nom de Lucien : *Loukios ou l'Ane* : le jeune Lucius est métamorphosé en âne par une sorcière et a, sous cette forme d'âne, toutes sortes d'aventures. Le même récit se retrouve, sous une forme beaucoup plus simple, comme conte en Allemagne et au Tyrol. Dans une autre forme du conte, le jeune homme est métamorphosé en chien : ce récit se rencontre depuis l'extrême nord de la Russie jusqu'en Syrie.

Jusqu'ici nous avons cité des contes plus ou moins merveilleux. Dans le genre de la nouvelle minuscule, poussée jusqu'à l'exagération burlesque, on a des contes qui correspondent à des anecdotes sur l'extrême mollesse des Sybarites que nous ont trans-

(1) On trouve aussi ce récit comme un conte à part, non rattaché à l'histoire de *Jean de l'Ours*.

mises les écrivains antiques, notamment celle du Sybarite qui, après avoir dormi sur une couche de feuilles de roses, se réveille le matin, la peau couverte d'ecchymoses ; on peut comparer la princesse, dans un récit d'Andersen et dans les contes populaires, qui ne peut dormir parce qu'on a mis un pois sous le matelas de son lit (1). Il est très remarquable qu'un trait de ce genre se rencontre dans les *Vingt-cinq contes du Vetîla* (vampire), un des plus anciens recueils indiens.

Nous connaissons tous, depuis notre enfance, l'histoire amusante du marchand *Hasan-Alhabbal* dans les *Mille et une Nuits*, histoire qui a pour but de prouver que la richesse est bien souvent l'œuvre du hasard. E. Le Blant a montré que ce récit, sous une forme christianisée, se lit dans le *Pré Spirituel* du moine byzantin Jean Moschos, mort vers l'an 620 de notre ère ; on le retrouve comme conte populaire dans des pays aussi éloignés l'un de l'autre que la Russie et l'Espagne. — Avec Jean Moschos, il est vrai, nous avons dépassé la limite qui sépare le monde antique du moyen âge, mais ce moine est en tout cas antérieur aux « courants historiques » dont parlent Benfey et son école.

Nous avons déjà mentionné ce conte où un mari peu intelligent se laisse enlever sa femme, celle-ci se dédoublant et se présentant à plusieurs reprises comme la fiancée de l'homme qui veut l'enlever et qui a su s'insinuer dans les bonnes grâces du malheureux dupé. La même ruse, avec les deux détails essentiels du dédoublement de la femme et du passage souterrain, par laquelle la femme passe de la maison de son mari à celle, voisine, de son amant, se retrouve dans le second acte du *Miles Gloriosus* de Plaute, imitation évidente d'une pièce grecque de

(1) Voir sur ces récits E. RONDE.

la Nouvelle Comédie. L'auteur de cette pièce a-t-il utilisé une nouvelle populaire, très ancienne, qui survit dans les contes modernes, recueillis en Italie, en Sicile, en Russie, en Asie Occidentale (1), ou bien la comédie athénienne a-t-elle donné naissance au récit? — C'est là une question qu'on peut discuter; mais ce qui est certain, c'est que ce n'est pas dans l'Inde qu'on rencontre ce thème pour la première fois.

Nous pourrions citer encore d'autres exemples, mais ceux-ci suffisent pour l'essentiel de la démonstration. — En présence de ces faits, les partisans de la théorie « indianiste » seraient obligés pour sauver la doctrine du maître, de faire agir l'influence indienne bien avant ce x<sup>e</sup> siècle, au delà duquel Benfey lui-même ne remontait guère; la théorie perdrait ainsi toute netteté, toute consistance — E. Cosquin avait finalement supposé que des contes ou des thèmes avaient pu pénétrer dans l'Inde et que de là, développés et enrichis d'éléments nouveaux, ils se seraient répandus dans le reste du monde; l'Inde aurait été un vaste « lac », réservoir de traditions, qui se seraient déversées de là en de grands « courants historiques », sur l'Asie, l'Afrique et l'Europe. Mais on ne voit pas pourquoi des contes originaires, par exemple de l'Asie Occidentale, auraient nécessairement pris ce détour vers l'Inde, avant de s'acheminer vers l'Europe ou l'Afrique. Dans certains cas très particuliers, où intervient la transmission littéraire, les choses ont pu se passer comme le supposait Cosquin; dans son ensemble, son hypothèse est trop compliquée pour répondre à une réalité.

(1) Au moyen âge on trouve ce récit, sous des formes légèrement différentes, dans le *Dolopathos* et dans le *Roman des sept Sages*. — Les récits, ou plutôt les épisodes indiens qu'on peut rapprocher, sont très altérés, en admettant qu'ils se rapportent réellement à ce thème.

La théorie indianiste primitive, qui voyait dans l'Inde la véritable patrie des contes, résultait, on s'en aperçoit de plus en plus, d'une erreur de raisonnement : du fait que l'Inde, dans ses grands recueils et dans sa littérature religieuse, spécialement celle des Bouddhistes et des Jainas, a conservé des rédactions très anciennes de bien des contes internationaux, on a tiré trop hâtivement la conclusion que tout le répertoire des contes est originaire de ce pays. La théorie indianiste, qui a eu le mérite de stimuler les recherches et de mettre en lumière la migration des contes, leur passage d'un peuple à l'autre, est aujourd'hui, tout autant que la théorie indo-européenne, une théorie caduque.

Du reste, bien avant que le peu de solidité de la doctrine de Benfey ne fût devenue manifeste, une troisième théorie de l'origine des contes avait été proposée. Elle parut d'abord en Angleterre et on la désigne comme la théorie anthropologique, ou mieux ethnographique.

Cette théorie, elle aussi, est en rapport avec un ensemble de recherches au premier abord étrangères au domaine des contes ; elle est née sous l'influence des travaux de savants anglais, — Sir John Lubbock (plus tard lord Avebury), E. B. Tylor, Mac Lennan, — qui s'efforcèrent de faire de l'ethnographie une véritable science, au lieu d'une simple compilation de faits ; on doit aussi tenir compte des premiers travaux sociologiques de Herbert Spencer. C'est à ce mouvement d'idées que se rattachait un article publié en 1873 dans la *Fortnightly Review* par un écrivain alors jeune, Andrew Lang. Ce travail de peu d'étendue, mais riche d'idées, eut pour la question des contes une importance égale à celle du gros volume de Benfey. Dès le début, l'auteur prend nettement position contre la théorie indo-européenne et l'interprétation « mythique » des contes ; il s'oppose

également à la doctrine formulée en 1810 par Sir Walter Scott, admise et développée par les frères Grimm : « La mythologie d'une époque devient la poésie narrative (*romance*) de l'époque suivante et celle-ci survit dans les contes de nourrice des âges subséquents ». Lang pose au contraire « que les contes merveilleux, loin d'être des détritiques d'une mythologie supérieure, sont des restes d'une formation primitive... Dans la plupart des cas, quand un conte correspond à un récit épique, il nous a conservé une forme plus ancienne et plus sauvage du même mythe, une forme où l'on trouve des traces plus visibles de cannibalisme, de magie, de chamanisme, de relations de famille avec des animaux et de transformations animales. Comme les contes ne se rencontrent pas seulement chez des races indo-européennes, mais chez les Finnois, les Samoyèdes, les Zoulous, il s'ensuit qu'ils remontent à une époque antérieure aux distinctions [actuelles] de races, Aryens, Sémites, etc. Je montrerai que l'élément surnaturel dans les contes s'explique plus aisément comme une survivance du culte des animaux et de la magie, que comme une forme dégradée des mythes relatifs aux éléments et aux grandes vicissitudes de la nature (1). » J.-G. von Hahn avait fait des rapprochements intéressants entre les contes actuels et les récits épiques (ou les résumés de ces récits) que nous possédons de la Grèce antique, des Allemands et des Scandinaves du moyen âge ; Lang fait remarquer que les contes, récemment recueillis dans la tradition orale, ont bien souvent un aspect plus primitif, plus barbare que les récits littéraires correspondants ; si certains thèmes — par exemple, celui de

(1) *Mythology and Fairy Tales* dans *Fortnightly Review*, année 1873, I, p. 620. — Ailleurs dans le même article (p. 625) : « Les contes merveilleux sont des restes d'une époque de totémisme et de croyance à la magie. »

la femme accusée d'avoir mis au monde des animaux — ne se retrouvent pas dans l'ancienne littérature grecque, ce n'est pas parce que ces récits n'existaient pas dans l'Antiquité, mais parce que le sens artistique des Grecs répugnait à les reproduire sous une forme littéraire. La clef de l'élément surnaturel des contes ne doit pas être cherchée dans les théories mythologiques de Max Müller et de son école, mais dans l'ethnographie des races sauvages et des peuples arriérés. S'attaquant à un disciple de Max Müller, Cox, qui avait interprété les oiseaux qui viennent aider Psyché, dans le récit d'Apulée, par « les nuages », Lang se demande si la véritable explication n'est pas plutôt dans la croyance qui existait jadis en Finlande et d'après laquelle les sorciers avaient à leur disposition des oiseaux familiers, des *saivos*, qui exécutaient leurs ordres. Cet exemple est caractéristique de la méthode de Lang : au lieu de voir dans les contes merveilleux des sortes d'allégories qu'il s'agit d'interpréter, il les explique littéralement, comme des souvenirs d'un état social depuis longtemps disparu, de croyances abolies depuis des siècles, au moins dans les parties progressives de l'humanité.

Tout ceci est pris dans l'article de revue de 1873 ; dans ses publications ultérieures, Andrew Lang a multiplié les exemples et les faits, mais n'a ajouté aucune vue vraiment essentielle à celle qu'il avait indiquée dans cette étude. D'autres savants, notamment M. H. Gaidoz en France, M. Hartland en Angleterre, ont travaillé dans la même direction.

Les doctrines de l'école ethnographique contiennent indubitablement une grande part de vérité. Si la théorie indo-européenne avait eu des intuitions justes en ce qui concerne la haute antiquité d'une partie au moins de nos contes traditionnels, si les recherches de Benfey et de ses disciples ont mis en lumière le fait de la migration des contes, leur passage d'un



peuple à l'autre, sans distinction de langues et de races, la nouvelle école a répandu une vive lumière sur ce qu'il y a de plus singulier, de plus absurde, à première vue, dans les contes merveilleux. S'affranchissant de l'idée d'un centre préhistorique ou historique d'où ces récits seraient partis, elle fait appel, pour en expliquer la genèse, à toutes les races de l'ancien monde (1), tandis que, pour l'interprétation, elle peut faire intervenir en quelque sorte l'humanité entière, en vertu du principe fondamental de l'ethnographie que l'esprit humain est essentiellement un, que, par conséquent, on a le droit, pour expliquer les coutumes, les croyances et les récits qui en sont les reflets, de s'adresser à des peuples très éloignés, même à des races de l'Amérique et de l'Australie. En ce qui concerne l'interprétation des contes, l'école ethnographique s'est montrée supérieure à celle de Benfey qui ne pouvait citer que quelques faits (animaux reconnaissants, polygamie), aussi bien qu'à l'école indo-européenne, avec ses interprétations « mythiques », à la fois compliquées et incohérentes. Pour citer un exemple frappant : nous avons mentionné plus haut le conte, si connu, de la jeune fille (bien souvent une princesse) exposée pour être dévorée par une bête féroce, « un animal à sept têtes, » etc. ; nous avons rappelé que ce thème se retrouve dans l'ancien mythe grec de Persée et d'Andromède ; on peut aussi citer, dans l'hagiographie chrétienne, une adjonction ancienne à la légende de saint Georges. Rapprochons maintenant de ce thème si universellement répandu, les faits ethnographiques que voici : Les rois de Koupang (île de Timor, Archipel indien) croyaient qu'ils descendaient d'un crocodile. Quand

(1) Les récits, non empruntés récemment, des aborigènes de l'Amérique, qui présentent des analogies indéniables avec les contes de l'ancien monde, constituent un problème difficile à résoudre et que nous ne pouvons que signaler ici.

un nouveau roi montait sur le trône, une jeune fille, magnifiquement costumée, était exposée sur le rivage, sur un rocher spécialement réservé à cet usage, pour être dévorée par les crocodiles, qui infestent la mer qui baigne l'île (G.-A. Wilken).

De même, il y avait jadis, sur la côte occidentale d'Afrique, des sacrifices humains aux requins (A. Lang). Le conte est manifestement le souvenir d'une coutume barbare de ce genre. A propos de ce conte singulier, qui nous montre deux enfants qui prennent la fuite, parce que leur père, devenu subitement cannibale, veut les dévorer, A. Lang cite des cas de tribus « demi-civilisées » qui, au siècle dernier, sont revenues à l'anthropophagie, que leurs ancêtres avaient abandonnée. Nous avons déjà parlé, à propos des anciens récits égyptiens, de ces « signes de vie ou de mort », qui figurent dans tant de contes. Dans plusieurs contes, le « signe de vie » est une plante ou une fleur, que le héros du récit a laissée entre les mains des siens en prenant congé d'eux, et qui se flétrit quand il se trouve en danger, meurt quand il a perdu la vie (1).

Parmi les faits nombreux réunis par les ethnographes, qui se rapportent à cette conception, qui au premier abord ne paraît qu'une fiction poétique, on peut citer celui-ci : jadis dans l'île d'Ambon et les îles voisines (Moluques, Indonésie), quand devait avoir lieu une expédition maritime (*hongî*), le chef des prêtres de l'île recevait de la famille de ceux qui étaient partis avec le *hongî*, une bouteille remplie d'eau, dans laquelle se trouvait une branche de *gadihou*, arbre aux feuilles multicolores, qu'on plante le long des routes à cause de sa beauté. Cette bouteille, avec la branche, était conservée soigneusement par le prêtre : si les feuilles se flétrissaient, on croyait que c'était

(1) On trouvera des exemples dans les remarques du n° 5 des *Contes popul. de Lorraine* d'E. COSQUIN.

un signe que l'homme absent était malade ; la famille s'inquiétait et le prêtre recevait des cadeaux pour prier pour lui. (G. A Wilken.)

Dans le conte des *Sœurs jalouses*, une jeune reine est accusée d'avoir mis au monde des animaux (le plus souvent : des chiens). Ceci a l'air d'une fiction absurde ; mais ici encore, les ethnographes ont réuni des faits qui prouvent que certains peuples (Mexicains anciens, certaines races de l'Indonésie et du bassin du Congo), croient qu'une femme, en certaines circonstances, peut accoucher d'animaux. Qui plus est, Eug. Rolland a montré que cette superstition, au siècle dernier, existait encore dans certaines régions arriérées de la France.

Nous avons déjà parlé du conte si répandu de *Jean de l'Ours*, fils d'une femme enlevée par un ours : or, encore au siècle dernier, des gens de la région des Pyrénées croyaient que les ours enlevaient effectivement des femmes. (H. Gaidoz.) Ces deux derniers exemples prouvent que, pour trouver des faits explicatifs des contes, il n'est pas toujours nécessaire d'aller aux antipodes.

Dans la suite, il sera question de récits en apparence singuliers, en rapport avec d'anciennes coutumes juridiques, etc.

La méthode d'interprétation de l'école ethnographique est par conséquent féconde ; faut-il admettre que les théories de cette école sont absolument et littéralement vraies, que les contes merveilleux remontent tous à une époque extrêmement reculée, où nos ancêtres lointains vivaient en « sauvages », pratiquaient l'anthropophagie, etc. ? Il y a ici de grandes difficultés. Des contes contiennent des détails matériels qui ne peuvent remonter à une époque de « sauvagerie ». Nous avons signalé ce conte de l'Égypte ancienne où un prince, qui veut obtenir la main d'une princesse, doit sauter jusqu'à une fenêtre,

située à une hauteur de soixante-dix coudées ; nous avons vu que cette idée survit, modifiée dans un conte traditionnel, noté en maint pays. Laissons de côté l'exagération naturelle à un récit merveilleux : les demi-civilisés savent-ils construire des palais d'une hauteur de plusieurs étages ? On pourrait citer d'autres exemples de ces détails matériels dans les contes les plus fantastiques, par exemple dans les contes de Psyché, — non seulement dans le récit d'Apulée, mais dans des versions orales — les détails sur le luxe et la magnificence du palais où l'héroïne doit rencontrer son époux mystérieux : tout cela dépasse l'horizon matériel des demi-civilisés. A. Lang lui-même a reconnu que le *Chat botté*, ce conte si répandu (on l'a recueilli depuis l'Europe occidentale jusque dans l'Inde), répond à des conditions sociales trop compliquées pour être l'œuvre de « sauvages », même de sauvages très bien doués, les Maoris de la Nouvelle-Zélande.

On a fait valoir encore, et avec raison, contre la théorie ethnographique, la logique relative, la structure artistique des contes populaires internationaux, si différente de l'incohérence des récits que produit l'imagination des demi-civilisés.

Pour donner un exemple, voici le schéma d'un conte qu'on a recueilli de l'extrême nord de la Russie jusqu'en Abyssinie, de la Bretagne jusqu'au Bengale.

Un fils de roi enlève par ruse une belle princesse ; il est aidé dans cette entreprise par un frère ou par un serviteur fidèle. Pendant le retour, le serviteur (frère) entend des oiseaux ou des êtres surnaturels, qui causent entre eux de dangers, le plus souvent au nombre de trois, auxquels le fils du roi sera exposé au moment où il rentrera chez lui et pendant la première nuit de son mariage ; ces dangers peuvent être écartés par un ami, s'il les connaît ; mais cet ami ne peut ni avertir le prince, ni lui donner des explications, une fois que les dangers ont été détour-

nés, sous peine d'être lui-même pétrifié. Le serviteur (ou le frère) écarte les dangers, mais s'expose par là même au soupçon d'être un ennemi du prince ; il ne peut se libérer de ce soupçon qu'en racontant ce que les oiseaux lui ont dit ; mais à peine a-t-il parlé qu'il est pétrifié. Le prince, désolé, apprend plus tard qu'il peut rendre à son compagnon (frère) la forme humaine et la vie s'il tue ses propres enfants et s'il répand leur sang sur la pierre. Avec le consentement de sa jeune femme, il égorge les enfants et réussit à désenchanter son compagnon (son frère) ; les enfants sont ensuite rappelés à la vie par le compagnon, ou autrement.

Certes, ce schéma, suffisamment merveilleux, ne contient pas un seul détail qui, en lui-même, ne pouvait prendre place dans un récit de demi-civilisés ; et cependant nous avons le sentiment qu'il ne peut avoir été inventé par des Dayaks coupeurs de têtes ou par des Peaux-Rouges, chasseurs de chevelures, ou même par des « primitifs » mieux doués au point de vue intellectuel. Où le récit a-t-il été inventé ? Il est difficile de le dire (1) ; mais ce qui est certain, c'est qu'il n'a pu avoir été imaginé que dans une société stable, déjà « civilisée ».

Devant cette difficulté, devons-nous renoncer à chercher une solution du problème des contes ? Ce serait tomber dans un excès de scepticisme ; il faut plutôt avoir recours à une solution intermédiaire, dont G. Paris avait l'intuition quand il composa, en 1874, son travail sur le *Trésor du roi Rhampsinite*, où il mettait en lumière l'antiquité de maint thème international, montrant, à propos du conte du *Trésor*, que l'Inde n'avait pas seulement donné, mais aussi reçu,

(1) La partie centrale du récit se rencontre dans l'Inde, au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle ; en outre, deux contes, d'une collection indienne certainement ancienne, les *Vingt-Cinq Récits du Vitāta*, semblent des développements, l'un de la première, l'autre de la troisième partie du conte (*l'Enlèvement*, *le Sacrifice des enfants*). Mais le récit est-il indien d'origine ? Voilà le nouveau problème qui se pose.

et faisant valoir, en même temps que les droits de l'Égypte, ceux de la civilisation assyro-babylonienne. On peut aller même plus loin que G. Paris le faisait alors et songer aux anciens centres de civilisation matérielle de la Mer Egée (Mycène, la Crète), de l'Asie Mineure (Ioniens et même Lydiens, etc.), de la Médie, de la Perse. C'est dans l'ancienne Perse, par exemple, que nous trouvons le récit qui nous a été conservé par le compilateur grec Athénée, et où paraît pour la première fois le thème, fréquent dans la littérature et qui figure aussi dans les contes traditionnels, d'un jeune homme et d'une jeune fille qui ne se sont jamais vus et qui deviennent amoureux l'un de l'autre par suite d'un songe. — Ce que nous avons constaté plus haut au sujet de l'antiquité de certains contes ou de thèmes de contes, conservés dans des œuvres littéraires égyptiennes, juives-grecques, etc., vient à l'appui de l'hypothèse qui cherche l'origine des contes de préférence dans d'anciens milieux déjà civilisés.

Quant aux traces de superstitions très primitives, il ne faut pas oublier que des croyances superstitieuses ont pu survivre longtemps dans des sociétés possédant déjà une certaine stabilité et une certaine civilisation matérielle. On a observé en Algérie, en Égypte, à Java les superstitions les plus extraordinaires ; cependant les Algériens, les Égyptiens, les Javanais ne sont pas des « Sauvages ». Dans notre Europe occidentale elle-même, les procès de sorcellerie n'ont disparu qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Du reste, les documents sont là pour montrer l'importance qu'avaient la démonologie et la magie dans les civilisations antiques de la Mésopotamie et la vallée du Nil : la démonologie florissait particulièrement à Babylone, la sorcellerie en Égypte. Pour nous en tenir à ce dernier pays, dans les contes et romans égyptiens traduits par Maspero, il est question,

presque à chaque page, de magiciens, de magie et de grimoires.

Et puis, il ne faut pas perdre de vue que les contes populaires constituent un genre, qui, tout autant que les genres littéraires, a ses thèmes traditionnels, ses « clichés ». L'épopée française finissante du xiv<sup>e</sup> siècle reproduisait les données, les thèmes de l'épopée des xi<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles ; qui plus est, on retrouve ces thèmes dans les prolongements italiens de l'épopée française et jusque chez l'Arioste. De même, les conteurs et les conteuses, même d'une époque très ancienne, peuvent emprunter des données à des récits antérieurs. Celui qui imagina le conte des *Sœurs jalouses* ne croyait peut-être pas personnellement qu'une femme pût mettre au monde des animaux : il a pu trouver cette donnée dans un récit plus ancien, actuellement perdu. De même nous avons vu que le *Chat botté* dénote un état de civilisation assez avancée ; comment expliquer qu'on y trouve néanmoins cette conception « primitive » de l'animal merveilleusement intelligent et doué de la parole ? Andrew Lang lui-même a donné la réponse : le conteur a fait un emprunt à un récit plus ancien.

En un mot, la théorie ethnographique, acceptable comme interprétation du merveilleux des contes *dans son ensemble*, cesse de l'être quand elle prétend s'appliquer à chaque conte merveilleux, en particulier, en l'expliquant comme une œuvre de « demi-civilisés » ou de « primitifs » ; nous croyons avoir reconnu ce qu'il y a de vrai dans la doctrine en considérant les contes comme étant, en majeure partie, le produit de civilisations déjà stabilisées socialement et assez avancées au point de vue matériel, mais où dominaient encore, dans la masse de la population, des idées passablement primitives, les récits de date plus récente étant du reste modelés sur des thèmes plus

anciens, qui peuvent remonter, eux, à des « primitifs » réellement préhistoriques. On peut, en effet, concéder à l'école ethnographique que certains thèmes très répandus et très « primitifs » — par exemple celui de la Fuite, de la Poursuite et des Objets magiques — remontent réellement à une époque de la préhistoire (1).

Tout ceci s'applique aux contes merveilleux. On peut admettre que les contes « réalistes », ceux dont le merveilleux est exclu, correspondent à une période plus récente du développement humain; cependant le cas du conte du *Trésor et du voleur* (le *Roi Rhampsinite*), si répandu et déjà ancien du temps d'Hérodote, montre bien que ces récits peuvent également remonter très haut. Quant aux contes d'animaux, loin d'être, comme le semblent croire certains savants, qui ne tiennent pas compte des recherches de l'ethnographie, des imitations de fables savantes des Civilisés (2), ils pourraient bien représenter la forme la plus primitive de l'imagination humaine, de même que les plus anciennes œuvres d'art (les gravures et peintures de l'âge du renne) sont des représentations d'animaux.

Ces vues n'impliquent nullement que *tous* les contes soient très anciens. La tradition populaire possède des contes essentiellement chrétiens, qui ne peuvent être, par conséquent, plus anciens que le Christianisme;

(1) Le plus ancien conte mis par écrit qui nous soit parvenu, le récit égyptien des *Deux Frères*, semble confirmer ces vues. Infiniment mieux inventé que ne le sont en général les récits des « Primitifs », on peut cependant dire qu'il en continue la tradition : le héros est magicien de naissance, sans avoir appris la magie ; des animaux prennent la parole pour l'avertir et il comprend ce qu'ils disent, ce que l'auteur du conte semble trouver tout naturel, etc. — Le récit archétype des versions orales de *Cendrillon* (voir au chapitre suivant) était tout aussi singulier, au point de vue de nos habitudes d'esprit.

(2) Des emprunts aux fables savantes sont possibles, ils ont même été constatés chez les « Primitifs » ; mais ce sont des cas sporadiques.



la légende de don Juan (nous le verrons plus en détail dans le chapitre III) repose en partie sur un conte chrétien, le *Mort invité* ; on peut citer encore comme un récit international, imaginé en pays chrétien, le conte si curieux de *La Femme pire que le Diable*. Mais on peut observer que ces récits ne se rencontrent pas dans une aire géographique très étendue : le *Mort invité* ne se trouve pas en dehors de l'Europe et la forme spéciale qui est en rapport avec don Juan ne se rencontre, semble-t-il, qu'en Europe occidentale ; quant au conte sur la femme et le Diable, M. V. Bugiel, qui l'a spécialement étudié (1), montre que les versions qui proviennent de pays musulmans sont profondément altérées.

Le résultat auquel nous sommes arrivés, à savoir que les contes ont été inventés dans des milieux anciens, déjà stables et civilisés, n'exclut pas l'Inde. Si Benfey et son école ont fait à l'Inde la part beaucoup trop belle, en la représentant comme la patrie de tous les contes, il faut d'autre part reconnaître que la presqu'île de l'Indus et du Gange, avec sa civilisation ancienne, sa vie intellectuelle intense, ne peut être négligée quand il s'agit de dresser la liste des pays où des contes ont pu être inventés, déjà anciennement. On doit même noter que certaines œuvres de la littérature sanscrite (2) montrent que les anciens Indous, s'ils avaient une imagination féconde et même débordante (qualité qu'on leur reconnaît assez volontiers), étaient aussi des observateurs très fins de la vie sociale : ils ont pu inventer des récits réalistes, aussi bien que des récits merveilleux. Si des recueils de contes, composés

(1) Dans la *Revue des Traditions populaires*, année 1913 (tome XVIII).

(2) Notamment le roman de DANDIN, *Histoire de Dix Princes* ; ce livre singulier donne par moments l'impression d'un *Gil Blas* asiatique.

dans l'Inde (*Pâncatantra*, etc.) sont sortis de l'Inde au moyen âge et ont pu pénétrer jusqu'en Occident, des récits isolés merveilleux ou réalistes ont pu avoir la même fortune, et se répandre, par voie littéraire, ou, ce qui est plus intéressant pour nous, par tradition orale, et cela déjà anciennement, à une époque antérieure à ces « courants historiques » dont Benfey et son école parlent incessamment (1). S'il en est ainsi, il peut se faire que l'étude attentive d'un conte international nous donne la preuve de son origine spéciale, en nous découvrant en quelque sorte la marque de fabrique indienne. Nous allons citer des exemples.

Benfey, dans une étude restée célèbre, avait assigné une origine indienne à tous les récits où il est question de *Doués*, de personnages munis de quelque don ou talent extraordinaire ; il avait eu spécialement en vue des contes oraux où des compagnons ou des frères, versés chacun dans un art spécial ou une science spéciale, réussissent à délivrer une jeune fille captive ou enlevée par un être malfaisant ; ces contes seraient des dérivés d'un récit indien qui se lit dans les *Vingt-cinq Contes du Velâla* (*Vampire*). Benfey exagère manifestement quand il veut ramener d'autres récits où il est question de *Doués* à ce seul thème et revendique pour tous ces contes une origine indienne, mais nous croyons que pour les contes du type de la *Jeune Fille délivrée* il a bien vu, les récits oraux de ce type n'ayant pas de conclusion, tout comme le récit indien, qui aboutit à un problème, comme tous les autres *Contes du Vampire* (nous reve-

(1) Nous verrons dans le chapitre III combien d'œuvres littéraires ont été inspirées, au moyen âge, par des contes populaires réalistes ou merveilleux, et cela dès le XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> siècle : ces récits étaient manifestement à la disposition de tous. Si, parmi ces contes, il y en a d'origine indienne — ce qui est possible, mais suivant nous, bien souvent indémontrable — ces récits ont dû arriver en Occident à une époque antérieure à l'établissement des « courants historiques » de Benfey et de ses disciples ; autrement, ils n'auraient pas eu le temps de s'y naturaliser aussi complètement.

nous sur ce point dans notre chapitre suivant) (1).

Dans ce cas, c'est une particularité de la structure du récit qui décèle l'origine indienne; dans un autre cas, c'est la tendance générale du récit qui peut servir d'indice. On a noté en France, en Italie, en Allemagne, dans les pays slaves, un conte qui a pour thème la conduite odieusement perfide d'une femme à l'égard de l'homme auquel elle doit la vie (2). Gaston Paris, qui a étudié ce thème dans une monographie qui est un modèle, a montré que le conte se rattache à des récits indiens, bouddhiques, qui respirent un esprit particulier de haine, d'animosité à l'égard de la femme. De pareils récits sont tout autre chose que les historiettes purement comiques de femmes infidèles et de maris trompés, dont Benfey et ses disciples attribuaient l'invention au Bouddhisme; dans le cas présent, il semble bien qu'on soit réellement en présence d'une invention d'ascètes, qui ont voulu montrer à leurs disciples que les femmes sont des êtres abominables et dangereux.

Un conte très répandu, que nous analyserons dans le chapitre suivant, est l'*Anneau magique* : c'est un récit très curieux en lui-même et, de plus, intéressant, comme étant l'un des deux thèmes dont la combinaison a formé le célèbre conte d'*Aladdin* dans les *Mille et une Nuits*. Différents détails du récit viennent à l'appui de la conjecture de Benfey, qui attribuait au conte une origine indienne (3).

Enfin le fait qu'un récit est très anciennement

(1) Le recueil indien est certainement ancien : il remonte peut-être au <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle de notre ère. Le conte a par conséquent eu tout le temps de se répandre : on le trouve, en effet, depuis l'Europe Occidentale jusque dans l'Insulinde (îles Sanghir, au nord des Célèbes).

(2) COSQUIN, *Contes popul. de Lorraine*, n° 83 ; recueil des frères Grimm, n° 16.

(3) La preuve documentaire fait défaut, le conte ne se trouvant dans aucun recueil indien ancien ; mais ce n'est pas un argument décisif contre l'origine indienne.

attesté dans l'Inde crée une présomption en faveur de l'origine indienne. Il en est ainsi de l'histoire de la femme vertueuse, qui châtie et expose en public des galants indiscrets — généralement des personnages officiels, plus ou moins haut placés — qui l'ont assaillie de propositions déshonnêtes : c'est le fableau de *Constant du Hamel* (XIII<sup>e</sup> siècle) ; on a trouvé ce récit dans la tradition orale, notamment en Russie. Ce conte se lit dans la grande collection des *jâtakas* des Bouddhistes du Sud et dans un récit des Bouddhistes du Nord, conservé dans une traduction tibétaine ; de plus, une des scènes du conte est représentée sur un bas-relief du stoupa de Barhut (II<sup>e</sup> siècle avant notre ère). Cet ensemble de faits constitue une forte présomption en faveur de l'origine indienne du récit, mais une présomption seulement ; car le sujet, en lui-même, n'a rien de particulièrement indien et l'Inde aurait pu emprunter le récit à l'étranger, de même qu'elle a emprunté à l'étranger celui du *Trésor de Rhampsinite*. Il en est de même dans d'autres cas, où c'est l'Inde qui nous a conservé la forme écrite la plus ancienne de contes internationaux.

Si l'Inde n'a pas tout inventé, elle a eu incontestablement le mérite de cette rédaction ; dans ses recueils de contes, dans sa littérature religieuse, elle nous a conservé ainsi des documents d'une valeur inappréciable (1). Le conte de la *Fiancée substituée* peut servir d'exemple. Nous verrons dans le chapitre III que les récits épiques sur Berthe « au grand pied », la mère de Charlemagne, ne sont que la mise en œuvre d'une version de ce conte. Une théorie paradoxale s'était efforcée de renverser les termes du problème : le conte si extraordinairement répandu serait le reflet du récit épique, devenu épisode de

(1) Particulièrement précieuses sont les traductions chinoises de récits bouddhiques, ces traductions étant souvent datées avec précision.

chronique, et aboutissant à un récit en prose qui, en Allemagne, fait partie de la littérature de colportage, laquelle aurait fait pénétrer le thème dans la tradition populaire. Le témoignage de l'Inde renverse cette hypothèse trop ingénieuse : le récit épique ne remonte pas plus haut que le XII<sup>e</sup> siècle ; or, nous trouvons le conte de la *Fiancée substituée* au XI<sup>e</sup> siècle dans deux collections indiennes, celle de Kshemendra et celle de Somadeva, qui sont des copies d'une collection perdue que les indianistes placent au X<sup>e</sup> siècle. Les contes oraux de ce type ne sont certainement pas des descendants du récit très artificiellement développé qu'on lit chez les deux auteurs indiens, mais ce récit prouve en tout cas que le conte est plus ancien — probablement bien plus ancien — que le récit épique. Les livres indiens nous fournissent ainsi des preuves convaincantes de l'antiquité des contes.

Car beaucoup de contes populaires sont anciens, quelques-uns très anciens : c'est une vérité dont on se convaincra de plus en plus. Nous avons vu que des thèmes, des récits entiers se retrouvent dans l'antique littérature des Egyptiens, des Juifs, des Grecs ; les récits conservés dans la littérature de l'Inde nous fournissent la preuve pour d'autres contes ; de quel droit peut-on affirmer que les récits dont nous ne possédons pas de versions anciennes mises par écrit sont tous récents ? L'exploration méthodique des trésors de la tradition populaire est chose toute récente ; nous ne connaissons les contes du passé que par le hasard d'une utilisation ou d'une allusion littéraire : que saurions-nous de l'existence du conte de *Psyché* dans l'Antiquité si Apulée ne l'avait inséré comme épisode dans son roman des *Métamorphoses* ? L'Inde elle-même, qui nous a transmis tant de matériaux précieux, n'a pas recueilli les contes systématiquement : si sa littérature nous a conservé tant de

récits, c'est que les sectes religieuses se servirent des contes populaires pour leur prédication et mirent ainsi ces récits à la mode.

Si l'on doit admettre que chez tous les peuples qui ont eu une littérature, il a existé des récits transmis oralement qui n'ont pas laissé de trace écrite, s'il y a par conséquent d'énormes lacunes dans notre documentation, nous pouvons cependant juger de l'antiquité d'un conte d'après sa diffusion. En général, on peut affirmer qu'un récit qui se rencontre dans de nombreuses versions, sur un domaine géographique étendu, est ancien; et cela se comprend : un conte ne voyage pas à la vapeur; il a besoin d'un certain temps pour aller de pays en pays, puis de continent en continent. A cet égard, les récits littéraires qui ont pénétré dans le peuple depuis le moyen âge peuvent servir de contre-épreuve. Prenons comme exemple l'histoire de *Griseldis* : voilà un récit qui, depuis le temps de Boccace et de Pétrarque, presque jusqu'à nos jours, a joui d'une grande vogue : il fut développé en chaire par les prédicateurs, mis au théâtre; surtout, il fit partie, en maint pays, de la littérature de colportage. Cependant, deux spécialistes de la littérature des contes, R. Köhler et J. Bolte, n'ont pu recueillir à eux deux qu'une dizaine de versions orales; aucune de ses versions n'a été notée en dehors de l'Europe. C'est certainement peu de chose, quand on compare le nombre considérable de versions qu'on a pu recueillir de *Cendrillon*, *Psyché*, la *Fiancée substituée* et autres contes vraiment « internationaux » : ce grand nombre de versions, recueillies dans des pays très divers, très éloignés les uns des autres, constitue, à lui seul, une forte présomption en faveur de l'antiquité de ces récits (1). Grâce

(1) Il faut remarquer que la réciproque n'est pas vraie : des contes, que nous avons de bonnes raisons de croire anciens, ne se rencontrent parfois que dans un nombre de versions assez res-

aux explorations folkloriques des cinquante dernières années, nous commençons à entrevoir les grandes lignes de la distribution géographique d'un certain nombre de contes internationaux (1); nous pouvons constater qu'il y a des domaines, des régions folkloriques (2), qu'il y a des contes qui se trouvent dans telle région et manquent dans telle autre; il peut être important de noter, par exemple, que tel récit recueilli en Europe et dans l'Asie occidentale, ne s'est pas rencontré jusqu'ici dans l'Inde, si bien explorée cependant par des savants anglais et indigènes.

Le lecteur dira peut-être : « De ce que vous venez d'exposer, il résulte que nous ne savons rien de précis sur la patrie de la plupart des contes et que la date en est également incertaine; alors, à quoi bon s'en occuper? » Nous essayerons de montrer, dans les pages qui suivent, que, si notre savoir, dans ces matières, a des limites, l'étude des récits populaires, qu'on les considère en eux-mêmes ou dans leurs rapports avec la littérature écrite, aboutit à des résultats intéressants et peut répandre une lumière nouvelle sur certains points de l'histoire littéraire.

treint, dans un domaine géographique relativement peu étendu. Un conte peut cesser de plaire et s'éteindre dans tel pays, du moins sous sa forme la plus archaïque.

(1) De là l'utilité du grand répertoire de MM. J. BOLTE et G. POLWKA, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm*, Leipzig, 1913-1918, 3 vol. in-8°, qui donne, pour chaque récit du recueil des frères Grimm, l'indication des autres versions connues des auteurs.

(2) On peut distinguer en gros : 1° l'Europe occidentale; 2° les pays slaves; 3° l'Asie occidentale; 4° l'Afrique du Nord; 5° l'Inde et l'Extrême-Orient. Il y a des régions intermédiaires : la Grèce moderne a subi l'influence du folklore turc; les indigènes de la Sibérie ont emprunté des contes aux colons russes, bien que leur folklore présente aussi des ressemblances avec celui de l'Asie occidentale, etc. (Voir, pour la théorie générale, A. VAN GENNEP, *La Formation des Légendes*, Paris, Flammarion, livre II, chap. I.)

## CHAPITRE II

### Évolution et formation des contes populaires.

Avant d'aller plus loin, nous donnerons d'abord quelques définitions, que, rigoureusement, il eût été de notre devoir de mettre en tête du premier chapitre, si cet aperçu avait quelques prétentions au genre didactique.

Les contes populaires sont des récits traditionnels, oraux, transmis surtout — mais non exclusivement — par des gens du peuple. Cette définition ne touche pas à la question d'origine première du récit. Un récit qui reproduit la *Griseldis* de Boccace a parfaitement droit au nom de conte populaire, dès qu'il est entré dans le courant de la tradition et a été recueilli de la bouche de gens qui sont des illettrés ou des quasi illettrés et qui en tout cas, eux, l'ont reçu oralement.

Le conte est transmis, disons-nous, par des gens du peuple, mais non exclusivement. En feuilletant des revues de folklore ou des recueils de contes on trouve noté assez fréquemment que tel récit a été raconté à celui qui l'a recueilli par « une vieille parente, par une dame de ma province, qui savait



beaucoup de contes », etc. ; mais il y a fort à parier que cette dame, cette parente tenaient, elles, leurs récits de quelque femme du peuple, bonne d'enfant, paysanne qu'elles avaient connue, etc.

Généralement nous nous figurons les contes, au moins les contes merveilleux, racontés à des enfants : sur le frontispice des anciennes éditions des contes de Perrault, on voit représentée « Ma Mère l'Oye » faisant des récits à des enfants groupés autour d'elle. Mais, dans les classes populaires, l'auditoire peut parfaitement se composer d'adultes, même quand il s'agit de contes merveilleux ; ceci est particulièrement vrai des marins qui, pendant les longues veillées du bord, se racontent les histoires aventureuses qu'ils ont entendues dans leur enfance (1). Lönnrot, le célèbre folkloriste de Helsingfors, demandait (2) un jour à un Finlandais, près des frontières de la Laponie, où il avait appris tant de contes ? Cet homme répondit qu'il avait passé plusieurs années au service, soit de pêcheurs norvégiens, soit de pêcheurs russes sur les bords de la mer Glaciale. Mais quand la tempête empêchait d'aller à la pêche, on se racontait des histoires, qu'il a ensuite redites en Finlande. — Ce qui est vrai de l'Europe est encore plus vrai, à plus forte raison, des pays hors d'Europe : les conteuses de Blida, dont M. Desparmet a noté les récits si merveilleux et si riches de détails, les racontent à un auditoire d'adultes.

Dans le cas des marins ou des pêcheurs qui se racontent des histoires entre eux, les conteurs sont nécessairement des hommes ; mais les véritables gardiennes de la tradition des contes populaires ont été

(1) Une bonne partie des contes de la Haute Bretagne recueillis par P. Sébillot se compose de contes de marins ; il est vrai que, à en juger d'après certains spécimens, les narrateurs tournent parfois le récit à la farce, pour montrer qu'ils ne le prennent pas au sérieux.

(2) J. BÉDIER, *Les Fableaux*, 2<sup>e</sup> édit. p. 277.

et sont encore les femmes. Il en était ainsi dans l'antiquité gréco-romaine ; chez Apulée c'est une vieille femme qui raconte l'histoire de Psyché à une jeune fille et le philologue Friedlander a montré que cet exemple n'est pas isolé ! On connaît l'expression *fabula anilis*, « conte de vieille femme », proverbiale en latin. Quand un folkloriste moderne donne des détails sur les personnes dont il tient ses récits, presque toujours il nomme en première ligne des femmes. Et il en est ainsi chez des tribus lointaines et « demi-civilisées » : chez les Zoulous, chez les Cafres, ce sont les femmes qui racontent (1). Nous verrons plus loin qu'on peut tirer de ce fait des inductions sur l'origine de certains récits.

On peut établir comme règle générale, du moins en ce qui concerne les contes *merveilleux*, que plus une nation ou une classe est civilisée, plus les récits auront une tendance à s'adresser aux seuls enfants et à devenir une spécialité des femmes. Les Slaves sont, pour la civilisation matérielle et scolaire, en retard sur les peuples de l'Europe occidentale ; or chez eux, dit M. A. van Gennep, « c'est souvent le membre le plus âgé de la famille qui possède, comme privilège spécial, le droit de conter, de même que chez les demi-civilisés ce sont les vieillards qui sont les dépositaires du trésor mythologique, légendaire et rituel du groupement. »

Les contes ne sont pas des objets de croyance ; néanmoins, par une de ces contradictions inhérentes à l'esprit humain, ils peuvent le devenir dès que, plus ou moins modifiés et ornés de noms historiques ou pseudo-historiques, ils font partie du contenu d'un livre canonique d'une religion. C'est cette absence de croyance qui constitue la différence entre le *conte* et la *légende* plus ou moins historique.

(1) Voir les introductions de Callaway et de G. Mac Call Theal en tête de leurs collections.

Ces récits, qui ont pour but le simple amusement, sont situés dans un passé lointain, indéfini; le début de la *Psyché* d'Apulée : « Il y avait une fois, dans une certaine ville, un roi et une reine », *Erant in quâdam civitate rex et regina* est caractéristique du genre. — Très rarement, on trouve dans les contes des noms historiques; quand on les rencontre, ils n'ont rien d'ancien et ont été introduits par le caprice d'un narrateur. — Ainsi que l'époque, la localité du récit est le plus souvent indéterminée; parfois cependant le conte est localisé dans la région, le village même qu'habite le narrateur, ce qui donne au récit plus de relief et d'amusement. Le style est clair et diffère d'un pays à l'autre : en France les contes sont d'ordinaire simples, voire un peu secs; ils sont plus riches de détails en Basse-Bretagne. Plus développés encore sont les contes russes; le récit a une grâce naïve souvent un peu puérile, parfois exquise; on insiste spécialement, même longuement sur l'élément merveilleux. Les contes de l'extrême nord de la Russie, publiés par Ontchoukov, ont un caractère à part : le récit a quelque chose de heurté, d'énigmatique, on dirait parfois qu'il est l'œuvre de cerveaux congelés. Dans les récits notés à Blida, en Algérie, par M. Desparmet, on sent le voisinage des *Mille et une Nuits*, ils sont magnifiques ou atroces. Dans les contes oraux de l'Inde on trouve une exubérance du merveilleux.

Dans tous les pays, le style des contes a quelque chose de traditionnel; les formules toutes faites, archaïques abondent; on en trouve jusque dans les contes de Perrault (« tirez la chevillette, la bobinette cherra », etc.). Même en France, on rencontre parfois, des formules rimées; elles abondent dans les contes siciliens et leur donnent un grand charme. Nous pourrions citer encore d'autres particularités du style des contes, par exemple, les formules qui

marquent le début et la fin du récit, et qui diffèrent d'un pays à l'autre ; sur l'importance du nombre *trois* dans les narrations, qu'on trouve à peu près partout ; mais nous devons nous borner à l'essentiel.

Un trait commun aux contes — du moins aux contes merveilleux, — c'est que la conclusion est satisfaisante : en général, le héros ou l'héroïne triomphe, après avoir traversé des épreuves. Les exceptions à cette règle générale sont rares et s'expliquent d'ordinaire par une altération : la fin du récit manque. Une altération voulue s'observe dans certains des contes sur les Ogres, recueillis à Blida par M. Desparmet : les conteurs, ou plutôt les conteuses, sachant que leur auditoire est charmé par l'effet terrifiant de ces sortes de récits, font ce qu'elles peuvent pour le faire frémir et donnent une conclusion tragique à des contes qui primitivement avaient une fin heureuse (1). — Ces contes, d'un genre spécial, propres à certaines régions, ont, en effet, une originalité plus apparente que réelle. A cet égard, on peut citer, outre les contes algériens sur les Ogres, les contes très curieux sur les Vents, recueillis par P. Sébillot dans la Haute-Bretagne : ici encore le lecteur averti se trouve souvent en présence de récits bien connus, adaptés à ce thème spécial des Vents, en vue d'un auditoire habitant non loin de la mer et que le narrateur est sûr de pouvoir intéresser par des contes de cette nature.

Nous arrivons maintenant à une question difficile : jusqu'à quel point les contes dits « populaires » méritent-ils ce nom, non seulement en ce qui concerne leur transmission actuelle — qui, nous l'avons vu, se fait surtout par des gens du peuple, — mais

(1) Exemple : le premier récit du recueil de M. Desparmet, modification d'un conte du type *Jason et Médée*. Ce qui le prouve, c'est le trait des objets magiques qui parlent.

aussi quant à l'origine première de ces récits? — Nous croyons qu'il faut distinguer : des cas très différents se présentent, quand on veut analyser le problème à fond. Admettons que la théorie « ethnographique » soit vraie absolument pour un certain nombre de récits très anciens : en ce qui concerne ces contes, la question ne se pose réellement pas, pour la bonne raison que la distinction des classes « populaires » et « supérieures » n'existe pas quand il s'agit d'une tribu de « Primitifs » ou de « Demi-civilisés » : là, il n'y a pas encore de différenciation sociale, surtout, au point de vue intellectuel ; le seul individu qui se distingue quelque peu de la généralité est le « médecin-sorcier » du groupe.

Parmi les récits auxquels on peut attribuer une origine plus récente, il y en a pour lesquels une décision est impossible : un conte du type de *Barbe Bleue* reste saisissant, qu'on le suppose imaginé pour intéresser des gens haut placés ou des gens du peuple ; la seule condition requise, c'est que les auditeurs croient à l'existence réelle d'ogres ou de vampires (nous traiterons plus loin du problème du sens primitif de *Barbe Bleue*). — Cependant, toute personne qui lit un recueil de contes populaires doit être frappée de la fréquence de cette donnée : l'homme de rien, le pauvre diable qui réussit dans la vie, grâce à son habileté (contes réalistes), grâce à une aide surnaturelle, au secours d'un animal reconnaissant, etc. (contes merveilleux). C'est le cas du héros du *Chat Botté*, celui d'*Aladdin*, de *Cendrillon*. — Ces sortes de récits semblent l'œuvre de gens faisant partie de la foule, de la masse qui n'a pas une vie aisée, qui peine et qui se console de son sort en imaginant des histoires où l'homme du commun, la jeune fille maltraitée arrivent à une destinée magnifique. Naturellement, il faut se garder de la théorie abstraite, quasi métaphysique, qui attribuait la création des contes,

comme des chants populaires, à la foule, au « peuple » en masse ; le peuple a ses artistes à lui, qui travaillent pour lui et qui, pour être anonymes, n'en sont pas moins des artistes individuels. Nous allons citer un exemple. Le conte d'*Aladdin*, que nous venons de nommer, est une œuvre littéraire, composée probablement en Egypte ; c'est une habile « contamination » de deux récits, le conte proprement dit de la *Lampe merveilleuse* et l'*Anneau magique*. Ce dernier récit, extrêmement répandu, a été étudié avec soin par un folkloriste finlandais, M. Aarne ; en comparant les versions différentes, il a restitué le conte primitif à peu près comme ceci :

Un jeune homme, très pauvre, achète, avec le peu d'argent qui lui reste, un chien qu'on va tuer, puis un chat qui va de même être mis à mort ; les deux animaux s'attachent à leur bienfaiteur. Quelque temps après, le jeune homme trouve un serpent en danger de mort et le sauve : le serpent, pour le récompenser, le conduit dans sa demeure et le père du serpent donne à celui qui a sauvé son enfant un anneau (ou une pierre) qui lui permet de réaliser tout ce qu'il désire. Le jeune homme se sert de cet objet magique pour s'enrichir ; avant tout, il se fait construire un château magnifique. Il songe à se marier et épouse la fille du roi. Mais son bonheur n'est pas de longue durée. L'objet précieux lui est volé ; grâce à la puissance magique de la pierre (de l'anneau), le château et la femme — qui, sans le savoir et le vouloir avait favorisé les projets du voleur — sont transportés au loin, de manière à se trouver au pouvoir d'un autre. Le jeune homme est aussi pauvre qu'il était au début. Les animaux reconnaissants, le chat et le chien, voyant la détresse de leur maître, prennent la résolution d'aller à la recherche de l'objet magique. Ils arrivent au rivage d'une mer qu'il faut traverser pour trouver le voleur. Le chat se tient sur le dos du chien, pendant que celui-ci nage. Une fois qu'ils sont arrivés à destination, le chat veut s'emparer de l'anneau magique ; mais cela n'est pas facile : le voleur

le porte dans sa bouche. Le chat prend une souris et menace de la tuer, si elle ne lui procure pas l'anneau. La souris, au milieu de la nuit, touche de sa queue les lèvres du voleur endormi : celui-ci rejette l'anneau de sa bouche. Les deux animaux s'en vont au plus vite, le chat portant l'anneau ; ils traversent de nouveau la mer. Mais en route le chat et le chien se querellent ; le chien veut, à son tour, porter l'objet précieux ; par malheur, il le laisse tomber dans la mer et un poisson l'avale. Les animaux réussissent cependant à retrouver le poisson et à se remettre en possession de l'anneau. A la fin, ils reviennent chez leur maître. Celui-ci, par le moyen de l'anneau, fait reparaitre son château et sa femme et est de nouveau riche et puissant.

Nous avons déjà dit que ce récit est un des rares contes merveilleux auxquels on puisse, pour différentes raisons, attribuer avec quelque vraisemblance une origine indienne ; on peut grouper, avec M. Aarne les versions en deux familles, l'une asiatique, l'autre européenne ; ce qui différencie surtout les deux familles, c'est le rôle joué par la femme du héros, selon qu'elle est simple dupe, ou complice du voleur, dont elle est amoureuse dans ce dernier cas. Chose qui étonnera bien des gens, les versions qui ont une opinion défavorable de la femme sont les versions d'Europe, à commencer par les versions russes.

Ce qui fait l'intérêt du conte, pour notre sujet, c'est qu'on peut le considérer comme type des récits qui ont pour sujet l'élévation subite d'un individu de condition fort humble, grâce à des moyens merveilleux.

Voici un autre spécimen de ces sortes de récits : c'est un conte qu'on rencontre en Europe occidentale et méridionale — de très bonnes versions en ont été recueillies en Italie et en Grèce — en Russie (où il est très populaire), en Sibérie (où il a été peut-être

introduit par les Russes); on en trouve des traces dans un recueil mongol. On peut notifier ainsi par conjecture la forme primitive du récit :

Il y avait une fois un jeune homme, qui était à la fois pauvre, laid, bête et paresseux. Malgré sa paresse, sa mère le décida un jour à aller travailler un peu; il alla pêcher et prit un poisson merveilleux, doué de la parole, qui lui dit : « Si tu me rejettes à l'eau, je t'accorderai un don : tous tes souhaits se réaliseront. » Le jeune homme rejeta le poisson à l'eau et rentra chez lui. Il passa devant le palais royal; avec son air laid et imbécile, il avait l'apparence si singulière que la fille du roi, qui se tenait à la fenêtre, ne put s'empêcher de rire tout haut. Le jeune homme, furieux, dit entre ses dents : « Je souhaite que tu deviennes enceinte ! » Conformément à la promesse du poisson, son vœu se réalisa : quelques mois après, la princesse se trouva dans une position intéressante. Colère effroyable du roi son père, qui fit mettre sa fille en prison. Elle y accoucha d'un beau garçon, ce qui augmenta encore la colère du roi. Il attendit que le petit garçon fût un peu avancé en âge et organisa alors une épreuve : l'enfant, mis sur les bras d'une nourrice, fut placé dans une des salles du palais, puis on fit défiler devant lui tous les jeunes gens de la ville, d'abord les fils des gens haut placés, un second jour les fils des bourgeois, un troisième jour les jeunes gens du bas peuple; celui que l'enfant désignerait en lui offrant un objet qu'il tenait à la main, serait considéré comme le père (1). Les deux premiers jours, l'enfant ne désigna personne; le troisième jour, il désigna le jeune homme laid et misérable d'aspect. Le roi, de plus en plus en colère contre sa fille, qui avait si mal choisi l'objet de son amour illégitime, décida que la princesse, le jeune homme et l'enfant seraient enfermés dans un tonneau, qu'on jetterait à la mer. Cette sentence fut exécutée.

Une fois enfermée dans le tonneau, la princesse demanda

(1) Cette façon primitive de réaliser « la recherche de la paternité » se trouve dans d'autres récits anciens, notamment dans le dernier épisode des versions complètes du *Trésor du roi Rhampsinite*.



au jeune homme comment il était possible que lui, qu'elle ne connaissait pas, auquel elle n'avait jamais adressé la parole, fût le père de son enfant. Le jeune homme lui raconta l'histoire du poisson et de son souhait, formulé dans un instant de colère. — « Alors, tous tes souhaits se réalisent? » — « Il paraît. » — « Exprime donc le souhait que le tonneau aborde au plus vite au rivage prochain. » — Le jeune homme exprima son souhait et peu de temps après, un choc indiqua que le tonneau avait touché terre. — « Souhaite que le tonneau s'ouvre. » — Le jeune homme formula le souhait et le tonneau s'ouvrit. — La princesse se trouva, avec son enfant et le jeune homme sur un rivage désolé. — « Souhaite qu'il s'élève ici un beau palais, magnifiquement meublé, avec un beau jardin et les domestiques nécessaires. » — Ces souhaits se réalisèrent aussitôt. — « Souhaite que tu deviennes beau. » — « Souhaite que tu deviennes intelligent. » — Ces souhaits se réalisèrent également.

Quelque temps après, des voyageurs parlèrent au roi du palais qui s'élevait, non loin de son royaume, sur une côte naguère déserte. Le roi résolut d'aller voir en personne cette merveille ; il partit avec la reine et une suite. Il débarqua, fut bien reçu et ne reconnut ni le jeune homme, complètement transformé, ni même la princesse. Au cours de la visite, le jeune homme souhaita qu'un des objets précieux qui se trouvaient dans le palais, se transportât doucement dans la poche du roi ; puis il constata la disparition de l'objet : il fut trouvé sur le roi, quand on le fouilla, en même temps que sa suite. Le roi protestait qu'il n'était pas un voleur, la princesse lui rappela qu'il avait jadis, avec moins de raison, accusé sa propre fille d'inconduite.

Ceci amena une reconnaissance et une réconciliation générale. Le jeune homme, devenu beau et spirituel, devint le gendre du roi et plus tard son successeur.

Il y a des raisons de croire que ce conte singulier, qui est en quelque sorte la parodie de l'histoire de Danaé, abandonnée aux flots de la mer, dans une caisse, avec son enfant, le petit Persée, est ancien.

Ce qui est évident, c'est la tendance générale du conte : il serait difficile d'imaginer une expression plus frappante de l'idée que tout ici-bas n'est que chance : façon de voir naturelle chez ceux qui n'ont pas été favorisés de la fortune et qui se consolent en se plaçant à un point de vue humoristique.

En général, les contes, surtout les contes réalistes, sont peu respectueux pour les gens en place. Prenons par exemple le *Trésor du roi Rhampsinite*, un des plus anciens contes qui soient attestés d'une façon documentaire ; ce conte a eu un succès universel : il roule tout entier sur les efforts d'un roi pour s'emparer de la personne d'un voleur audacieux ; tous les moyens employés par le roi sont déjoués par le voleur ; finalement, le monarque se décide, pour découvrir le criminel, à prostituer sa propre fille ; cet expédient désespéré ayant eu aussi peu d'effet que les autres, il se décide à faire du voleur son gendre. — Dans le conte de la *Lampe*, qui constitue, avec le conte de l'*Anneau magique*, dont nous venons de parler, le fond de l'histoire d'*Aladdin*, nous avons de même un roi bafoué et une princesse mise à mal ; on pourrait citer aisément d'autres exemples. — Il est difficile de croire que de pareils récits aient été inventés par des courtisans ou des gens haut placés ; ils sont visiblement l'œuvre de personnes du commun, qui prenaient en quelque sorte la revanche de leur condition modeste en inventant des histoires de gens de rien qui, par suite de leur intelligence ou d'une chance inouïe, sont arrivés à être quelque chose.

Il y a par conséquent un fond de vérité dans la théorie du psychologue Riklin, qui constatait une analogie entre le *conte* — surtout le conte merveilleux — et le *rêve* : l'un et l'autre seraient également la manifestation du *désir* (1). Il faut cependant dire de suite

(1) Voir, sur la théorie de Riklin, A. VAN GENNEP, *la Formation des légendes*, p. 237-238.

que cette théorie n'a pas une valeur absolue : il y a des contes — nous le verrons plus loin — auxquels on peut attribuer une valeur utilitaire et qui semblent avoir pour but une leçon de morale (1). — Mais revenons aux inventeurs de contes.

Si bien des récits qui vivent dans la mémoire populaire semblent l'œuvre de gens du commun, on peut se demander si certains contes n'ont pas été inventés par des femmes. Nous avons constaté la part qu'ont eue, de tout temps, les femmes dans la transmission des contes, surtout des contes merveilleux ; il serait bien possible que des femmes eussent aussi inventé des contes. C'est un fait remarquable que, parmi les contes les plus répandus, on en trouve tant qui ont, non un héros, mais une héroïne : *Psyché*, *Cendrillon*, *Peau d'Ane*, *la Belle au Bois dormant*, *la Fiancée substituée*, *Blanche comme neige* (*Sneewittchen*), etc. De plus, il y a des cas où un thème paraît dans les contes sous une forme « féminisée », qui dénonce l'intervention d'une femme (2). Parmi les contes non merveilleux, réalistes, on en trouve également, qui semblent imaginés par des femmes, en l'honneur de leur sexe, pour protester contre les récits trop nombreux, d'origine masculine, qui représentent les femmes comme infidèles, inconstantes et dominées par la sensualité. Des

(1) G. Paris attribuait à l'inventeur du conte du *Trésor* une intention de morale pratique : son but aurait été de montrer qu'avec de l'intelligence on peut se tirer des plus grandes difficultés et arriver à une position magnifique.

(2) Le conte si répandu des *Deux Sœurs jalouses de leur Cadette* (Cosquin, n° 17) contient essentiellement le thème de la mère persécutée et maltraitée, puis réhabilitée par ses enfants. Dans les formes mythologiques de ce thème (Antiope, etc., chez les Grecs) ce sont les fils qui délivrent la mère ; dans le conte, la sœur réussit, là où les frères ont échoué. — D'autre part, il est remarquable que dans des versions de *Cendrillon* recueillies chez des « demi-civilisés », chez les Cafres et chez les Santals (tribu non aryenne de l'Inde), le récit se raconte, non au sujet d'une jeune fille, mais d'un jeune homme : est-ce parce que, dans la mentalité de ces « Primitifs », la femme n'a pas assez de dignité pour être protagoniste d'un conte ?

récits comme celui (certainement ancien) de la *Jeune Fille ingénieuse* (thème de *All's well that ends well* de Shakespeare), celui, encore plus ancien, de la *Femme qui châtie les galants indiscrets* (le fableau *Constant du Hamel*), etc., pourraient bien rentrer dans cette catégorie.

Ceci suppose que certains récits, au moins, ont été inventés dans un but déterminé, qu'ils ont en vue autre chose que le simple amusement. Ceci peut être vrai, même pour des contes très anciens, en conséquence du principe que les « primitifs » ou « demi-civilisés » sont avant tout utilitaires, qu'ils ignorent la doctrine de l'Art pour l'Art (1). Andrew Lang croyait que des récits du genre de *Psyché* avaient été inventés primitivement pour inculquer le respect du *tabou* qu'on trouve chez plusieurs peuples et qui défend à la femme de voir son mari durant la première période du mariage : on se rappelle que Psyché est punie par des épreuves pour avoir tenté de voir son mari, l'Amour, malgré la défense de celui-ci ; et il est certain que les Primitifs ont des contes qui ont pour but de montrer qu'il est dangereux de ne pas se soumettre à certains *tabous*, de ne pas accomplir certaines cérémonies (2). D'autres contes semblent avoir pour but d'inculquer des règles générales de conduite ; c'est ainsi que celui, si répandu sous des formes différentes, du *Mort reconnaissant*, montre le héros du récit magnifiquement récompensé pour avoir honoré la dépouille d'un mort. Un autre conte, très répandu également, montre, sous une forme dramatique, que le méchant expie finalement sa méchanceté :

(1) Voir sur ce principe, A. VAN GENNEP, *la Formation des légendes*.

(2) Conte des Cafres qui montre qu'une jeune fille eut toutes sortes de malheurs pour n'avoir pas voulu se soumettre à la règle qui prescrit un isolement absolu des jeunes filles au moment où elles arrivent à la puberté ; G. Mac Call Theal, *Kaffir Folk Lore*, London, 1882, p. 64.

Deux compagnons (ou deux frères), l'un honnête, l'autre perfide, font route ensemble. Dans bien des versions du récit, il y a discussion entre les deux compagnons sur ce qui vaut mieux : la justice ou l'injustice. Un tiers ayant décidé en faveur de l'injustice, le personnage perfide crève les yeux à son compagnon et l'abandonne dans la solitude. Le malheureux, abandonné et aveuglé, assiste à une conversation entre des animaux (ou des esprits, ou des sorcières) et apprend ainsi des secrets merveilleux, notamment le moyen de recouvrer la vue (au moyen d'une certaine eau ou par le suc d'une plante qui se trouve tout près), et celui de guérir une princesse malade. L'abandonné se sert du remède, y voit clair immédiatement, puis guérit la princesse et devient son époux. — Le compagnon (frère) perfide se rend plus tard au même endroit où l'autre a assisté à la conversation, mais les animaux (esprits, sorcières) le découvrent, puis croyant que c'est lui qui a découvert leurs secrets, ils le tuent (1).

Si un pareil récit est une véritable morale en action, d'autres forment une sorte de philosophie primitive de la vie humaine. Il y a des contes fatalistes, comme celui si répandu de l'*Enfant prédestiné*, qui se trouve déjà dans un ouvrage bouddhique traduit en chinois avant l'an 280 de notre ère (ce récit ne contient aucun détail merveilleux); puis un autre conte, encore plus singulier (2), qui montre que les mariages, comme disent les bonnes gens, « se font dans le ciel ».

Enfin, on peut citer un petit groupe de contes qui roulent sur la question de la Fortune, du hasard singulier dans la distribution des richesses : le plus remarquable est celui dont nous avons parlé à propos des récits de l'Antiquité et dont la version la plus con-

(1) Voir COSQUIN, *Contes popul. de Lorraine* n° 7 et les parallèles cités. On trouve ce conte dans un recueil sanscrit des Jainas, le *Kathà koça*, trad. de Tawney, p. 162 et suiv.; il fait partie de la littérature canonique ancienne des Jainas, voir *ibid.* p. 239. Il se trouve également dans un ouvrage juif du xiii<sup>e</sup> siècle; voir M. Gaster dans *Folk-Lore*, VII (1896), 231.

(2) E. COSQUIN, *Romania*, XL (1911), 426-429.

nue est dans les *Mille et une Nuits* de Galland, le *Marchand Hasan al-Habbal*). Nous croyons cependant que la version arabe, où le point de départ est une discussion entre deux amis, est moins primitive que les versions populaires où figurent des figures allégoriques. *Heur et Malheur* (Russie), *Dame Fortune et Monsieur Argent*, *Doña Fortuna* et *Don Dinero* (Espagne). — Nous sommes ici sur l'extrême limite qui sépare le conte merveilleux du conte réaliste.

Après avoir énuméré ces catégories de contes à intentions plus ou moins didactiques, il restel'énorme masse des récits qui n'ont d'autre motif que la récréation ; du moins, à la distance où nous sommes des inventeurs, nous ne pouvons plus discerner d'autre intention que celle-là.

Ceci dit, nous arrivons à la question capitale : que pouvons-nous savoir de la formation, de l'évolution des contes ? Pouvons-nous même, en comparant les différentes versions, restituer la forme primitive d'un conte ? Quoi de plus incertain, de plus fluide que la tradition orale ? Comment procéder avec quelque certitude au milieu de toutes ces chances d'erreur ?

Avant de répondre à ces questions, nous devons écarter un obstacle : la théorie d'après laquelle un même conte aurait été inventé et réinventé une infinité de fois. Cette doctrine — dans la langue du folklore on l'appelle la théorie « casualiste » — ne nous retiendra pas longtemps, le seul savant de valeur qui ait paru parfois l'admettre, à savoir Andrew Lang, ayant donné à ce sujet des éclaircissements qui équivalent à une renonciation. La vérité, c'est que le « casualisme » a pour lui une apparence qui s'évanouit dès qu'on l'examine sérieusement. On comprend que des thèmes qui se rattachent à ce que Goethe appelait « les rapports permanents » de la vie humaine aient été incessamment inventés et réinventés : dans cette catégorie rentrent, le Combat du père

et du fils, qui se rencontrent sans se connaître, le Retour du mari, qui, revenant après une longue absence, retrouve sa femme fidèle ou infidèle à son souvenir, le Fils qui venge la mort de son père les Enfants qui sauvent et réhabilitent leur mère, persécutée et maltraitée pendant des années, etc. On comprend de même que des croyances et des rites, qui se retrouvent identiquement les mêmes chez des peuples très divers, donnent lieu à des épisodes semblables, dans des contes de peuples éloignés les uns des autres : c'est le cas du « signe de vie et de mort », dont nous avons déjà parlé et qui est en rapport, ainsi que l'ont montré les ethnographes, avec d'anciennes croyances magico-animistes. — Mais il en est autrement quand des contes, recueillis chez des peuples différents, présentent des *séries* d'aventures semblables : dans ce cas, il faut admettre que ces récits sont historiquement apparentés. Nous arrivons à la même conclusion, pour certains thèmes très fréquents dans les contes qui ne s'expliquent pas comme des reflets de rites ou de croyances et qui ont quelque chose de très particulier : on peut citer comme exemple la Fuite, la Poursuite et les Objets magiques lancés par les personnages poursuivis. Tant qu'on n'aura pas réussi à expliquer ce thème singulier par quelque rite, jadis pratiqué par bien des peuples, il faut admettre qu'on a affaire à une fiction pure et simple, inventée une fois pour toutes en un lieu déterminé, qui a plu à des imaginations enfantines et qui a fait le tour du monde, ou peu s'en faut.

Cette objection écartée, nous devons admettre qu'il y a, entre des récits manifestement semblables, recueillis dans des pays divers, un lien historique et qu'on peut, au moins en théorie, essayer de reconstituer l'ancêtre commun de ces récits. Il faut naturellement, dans ce travail, s'avancer méthodiquement, en observant certaines règles : 1° il faut procéder

en dehors de toute vue préconçue sur la forme primitive ou l'origine du récit; 2° il faut se servir de toutes les versions qu'on connaît; s'il existe des versions écrites anciennes, il faut en tenir grand compte, mais sans y attacher une valeur absolue : une version mise par écrit il y a des siècles peut être altérée, tout aussi bien qu'une version orale recueillie tout récemment; 3° nous devons admettre qu'un épisode, un détail qui se rencontre dans des versions recueillies dans des pays très éloignés les uns des autres a fait partie très probablement du récit archétype qu'il s'agit de reconstituer; cette conclusion paraît d'autant plus justifiée que ces versions sont plus nombreuses.

C'est en procédant d'après cette méthode que des spécialistes, notamment G. Paris et M. Aarne, ont rédigé leurs monographies de contes. Prenons comme exemple le travail du premier sur le *Trésor du roi Rhampsinite*. Dans la version écrite la plus ancienne, celle d'Hérodote, le roi est seul à prendre les mesures pour s'emparer du voleur qui met son trésor au pillage; il en est de même dans les anciennes versions indiennes. Mais le roi est assisté d'un conseiller dans les versions occidentales du moyen âge; il en est de même dans des versions orales recueillies dans l'Europe occidentale, en Russie, en Asie et dans l'Afrique du Nord; il est de plus question d'un conseiller dans une ancienne version écrite grecque (fragmentaire). Dans beaucoup de ces versions, le conseiller est un ancien voleur, auquel le roi a fait grâce de la vie, mais en lui faisant crever les yeux (selon certaines versions). En tout cas, ce conseiller est un personnage si constant, que nous avons le droit d'admettre qu'il figurait dans le conte archétype, qui est ainsi le plus ancien exemple connu du thème de la lutte entre le criminel et le détective, si fréquent dans nos romans policiers modernes.

Nous pourrions citer encore d'autres épisodes de ce



même conte, pour lesquels la comparaison des versions permet de compléter et de rectifier le récit d'Hérodote, texte pourtant très ancien, mais ce que nous avons dit peut donner une idée de la méthode, qui est dans tous les cas essentiellement la même, bien que, pour aucun autre conte on ne dispose d'un aussi grand nombre de versions écrites anciennes que pour le conte du *Trésor*.

Ce conte présente pour l'étude comparative, un autre avantage : il est réaliste et d'une structure assez logique; pour bien des récits merveilleux il en est autrement. On peut cependant essayer une reconstitution pour les détails essentiels; naturellement, on ne peut se flatter de réussir dans tous les cas qui se présentent.

Nous prenons comme premier exemple un récit connu de tous : *Cendrillon*.

Le thème de *Cendrillon*, sous sa forme la plus connue, peut se résumer ainsi. Une jeune fille est négligée, même maltraitée par une marâtre. D'une manière surnaturelle elle obtient une belle robe, qui lui permet de se montrer en public (dans une fête) de telle sorte qu'elle attire l'attention d'un prince. Par le moyen d'une chaussure perdue et qui ne s'adapte qu'au pied très petit de la jeune fille, le prince s'assure de son identité : il l'épouse.

Ce schéma est diversifié à l'infini dans les versions recueillies sur un domaine géographique énorme, qui va de l'Irlande à l'Indo-Chine; une version altérée a même été notée dans l'Archipel indien (chez les Macassares de Célèbes). Ce qui facilite dans ce cas spécial, l'étude du conte, c'est l'excellente monographie que lui a consacré Miss Cox (1), qui non seulement analyse les différentes versions publiées jusqu'en 1893, mais de plus résume ces analyses, de

(1) Marian ROALF COX, *Cinderella*, London, 1893.

manière à mettre en relief les détails importants. — Le problème essentiel, pour l'étude du conte, réside dans l'élément surnaturel qui permet à l'héroïne opprimée de se montrer momentanément en public à son avantage. Chacun sait que, chez Perrault, Cendrillon doit sa robe de bal à sa marraine, qui est fée ; mais c'est là une invention propre à la version du *xvii<sup>e</sup>* siècle. Dans un grand nombre de contes, l'élément surnaturel est représenté par un animal, qui figure dans 45 des 130 versions que Miss Cox avait réunies en 1893. On dira que cette proportion — un peu plus d'un tiers du nombre total des versions — n'est pas décisive ; mais il faut remarquer que ces 45 versions ont été recueillies dans les pays les plus divers, depuis l'Europe occidentale jusqu'en Indo-Chine ; il est très peu probable que les conteurs de tous ces pays se soient entendus pour introduire cet élément dans le récit s'il ne figurait pas dans le conte-archétype. Dans les contes de l'Indo-Chine, et dans quelques contes européens l'animal est un poisson (1) ; mais le plus souvent, il s'agit d'un quadrupède, brebis, veau, taureau, vache ; celle-ci paraît très fréquemment et pourrait bien avoir figuré dans le récit archétype. En tout cas, l'animal est merveilleux : dans un certain nombre de versions, son oreille (ou sa corne) est une véritable « corne d'abondance », qui fournit de la nourriture à l'héroïne, affamée par sa marâtre. En général, dans les contes où il figure, l'animal, poisson ou quadrupède, est tué, par ordre de la marâtre ; et c'est de son corps que proviennent directement ou indirectement, les objets merveilleux, qui vont décider de la destinée de l'héroïne. — Cet animal merveilleux est représenté comme reconnaissant dans les contes de l'Indo-Chine, mais c'est là un fait exceptionnel : en général, il est secou-

(1) L'animal (poisson) figure également dans le conte altéré de Célèbes qui a échappé à Miss Cox.

nable sans avoir des raisons d'être reconnaissant.

Dans quelques contes, il a été légué à l'héroïne par la mère mourante; dans un récit très curieux de la Haute-Ecosse, l'animal (une brebis) est la mère elle-même que le père de l'héroïne a épousée sous sa forme animale. Ceci semble très « primitif », mais le conte qui contient ce trait, en contient d'autres qui le sont beaucoup moins (le bal ou fête, etc.), ce qui nous inspire de la méfiance quant au caractère primitif de la brebis épousée. Dans un certain nombre de versions, l'animal est la mère de l'héroïne, métamorphosée : enfin, il y a un assez grand nombre de versions où l'apparition de l'animal merveilleux n'est pas autrement motivée et où cet animal agit simplement en tant que bête secourable de nature : ce pourrait bien être la version primitive.

Ce thème de l'animal merveilleux — à distinguer de l'animal reconnaissant — se retrouve dans d'autres contes, où il s'agit soit d'une héroïne, soit d'un héros. Dans ce dernier cas, l'animal merveilleux est d'ordinaire un cheval; son rôle est essentiellement celui d'aide et de conseiller, il fournit au héros les moyens de triompher et lui indique de quelle façon il doit s'en servir (1). Ce thème est très fréquent dans les récits des demi-civilisés, où il peut s'agir d'un bœuf (Zoulous), d'un oiseau (Nord de Célèbes), d'une holothurie (îles Sangir, Archipel indien), etc., qui prête son secours soit à un héros batailleur, soit à des enfants orphelins. Andrew Lang l'a retrouvé dans la mythologie grecque : la chèvre Amalthée, qui nourrit le petit Zeus et dont les cornes donnaient une nourriture merveilleuse, le béliet à la « toison d'or », qui transporta Phrixos et Hellé et qui est représenté comme doué de la parole et donnant des

(1) Voir par exemple E. COSQUIN, *Contes popul. de Lorraine* n° 12, *Le Prince et son cheval*, et les récits cités par l'éditeur.

conseils à Phrixos (1). Quand on se rappelle les mythes des demi-civilisés où des animaux jouent le rôle de héros civilisateurs et de démiurges, de pareilles conceptions paraissent moins singulières.

Dans un grand nombre de versions on trouve le trait, utilisé sous une forme modifiée par Perrault, que l'héroïne, à plusieurs reprises, après s'être montrée dans toute sa splendeur, rentre chez elle et reprend son extérieur sordide, non pour obéir à une nécessité extérieure, comme dans le récit français du XVII<sup>e</sup> siècle, mais par une sorte de loi de sa nature. On retrouve le même trait dans plusieurs versions de *Peau d'âne* et, transporté à un héros masculin, dans un conte que nous aurons à examiner plus loin, et qui fut le point de départ de la légende de *Robert le Diable*.

Le nom même de *Cendrillon* n'appartient pas en propre à l'héroïne de notre thème, mais est donné primitivement à un personnage masculin, dont nous parlerons plus loin. Ce qui appartient en propre à notre thème, c'est que la jeune fille est tyrannisée par sa marâtre; le trait qu'elle est toujours assise dans les *cendres* du foyer, lié au nom de *Cendrillon*, est adventice.

La difficulté qu'on éprouve à reconstituer le récit archétype est, de même que le grand nombre de versions et le domaine géographique étendu sur lequel ces versions se rencontrent, une preuve de la haute antiquité de notre conte. Nous avons une preuve directe de cette antiquité dans le récit du géographe

(1) APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, I, 255 et les remarques du scholiaste sur ces vers. D'autre part, dans un type de contes, qui s'est parfois combiné avec celui de *Cendrillon*, il est question d'un animal (taureau) qui donne des conseils à l'héroïne et l'emporte sur son dos, comme le bélier merveilleux emporta Phrixos et Hellé. — Andrew Lang a fait remarquer que déjà dans le conte égyptien des *Deux Frères*, une vache adresse la parole au héros, pour l'avertir d'un danger.

Strabon, le contemporain d'Auguste, sur la belle Rhodôpis, la courtisane gréco-égyptienne : un jour que Rhodôpis, à Naukratis prenait un bain, un aigle enleva une de ses chaussures et la laissa retomber, à Memphis, dans le giron du roi qui, à ce moment, rendait la justice en plein air. Le roi, frappé des proportions élégantes de la chaussure et de l'étrangeté de l'événement, fit rechercher la femme à laquelle le soulier avait appartenu et l'épousa (1). Cette histoire de la chaussure se retrouve, racontée essentiellement de la même façon, avec l'intervention de l'oiseau, dans des contes de l'Indo-Chine du type de *Cendrillon* (récits cambodgiens, récits tjames, récits annamites) et là seulement. Si l'on ne veut pas admettre une coïncidence accidentelle, fort peu vraisemblable, on peut supposer qu'un récit du type de *Cendrillon*, mais avec *intervention d'un oiseau*, transportant la chaussure, connu dans les contes de l'Indo-Chine, a jadis été connu dans le monde méditerranéen, particulièrement en Egypte. Nous rencontrerons plus loin d'autres exemples de ce fait qu'un conte (ou une forme de conte), peut disparaître de la région où il était jadis connu, pour ne se retrouver que dans des pays éloignés.

Un type de récit extrêmement répandu et qui présente une certaine analogie avec *Cendrillon* est *Peau d'Ane* : dans certaines versions les détails des deux types sont tellement entremêlés que Miss Cox a été obligée, pour être complète, de traiter *Peau d'Ane* à la suite de *Cendrillon*. Sans présenter des versions aussi nombreuses que celle-ci, *Peau d'Ane* est cependant un type de conte très répandu ; en 1893, Miss

(1) Strabon raconte cette historiette à propos d'une des pyramides, dans laquelle le peuple voyait le tombeau de la belle Rhodôpis. C'est par conséquent une légende locale, rattachée à un monument. Ces sortes de légendes ne sont bien souvent que des fragments empruntés, à des contes populaires et mis en rapport avec un nom historique ou pseudo-historique.

Cox put réunir 77 variantes qui, en gros, présentent une analogie remarquable avec le récit de Perrault. On peut remarquer que le détail des robes merveilleuses (« magiques » selon le thème adopté par Miss Cox), que l'héroïne demande à son père se trouve dans un si grand nombre de versions, qu'on peut être assuré qu'il tient au fond du récit (1); ce détail a son importance, il prouve que le conte ne peut avoir été inventé que dans un pays où la civilisation matérielle était assez avancée, où les femmes d'un rang élevé portaient de beaux costumes (2). Les contes varient singulièrement sur le costume humiliant que l'héroïne revêt quand elle prend la fuite : la « peau d'âne » est propre à la France; ailleurs on trouve une peau de chat, une peau de cochon, un costume fait de peaux de souris ou de peaux de différents animaux, une peau de cadavre humain, de vieille femme (Inde), même un vêtement de becs de corneille (finnois) de becs de corbeaux (danois), d'yeux de chat (polonais); on trouve aussi une gaine de bois, une figure de bois, une bille de bois (Blida), même une grande toupie (Italie) : l'imagination des conteurs et conteuses se donne carrière. — Il est remarquable que « l'animal secourable », si fréquent dans les contes du type de *Cendrillon*, ne figure que dans de rares versions de *Peau d'Ane*. L'ensemble du conte paraît moins ancien que *Cendrillon*; cependant la grande extension géographique du thème (il y a des versions indiennes, incomplètes il est vrai, et l'on a cru trouver des traces du récit au Japon) plaide en

(1) Il se rencontre dans 58 versions, sur 77 réunies par Miss Cox.

(2) Les robes « magiques » se trouvent dans des contes serbes, russes, etc., aussi bien que dans des récits de l'Europe méridionale et occidentale. Dans la curieuse version de l'Afrique du Nord (Blida) recueillie par M. Desparmet (*Revue des Traditions popul.* XXVIII [1913], p. 368) l'épisode où l'héroïne exige de son père les robes magiques manque, mais dans la suite il est question d'un « caftan broché d'or » qu'elle revêt sans qu'il soit dit d'où elle le tient.

faveur de l'antiquité du conte. Le point de départ du récit — le roi amoureux de sa fille — se retrouve dans d'anciens récits grecs. En somme, *Peau d'Ane* peut très bien avoir fait partie du répertoire de contes des bonnes d'enfant du monde antique, dont parle Tertullien.

Un type de conte extrêmement répandu est celui qu'on peut appeler *Psyché*; ici nous avons à notre disposition, non un détail unique, conservé par hasard dans un texte ancien, mais tout un récit, celui d'Apulée (deuxième moitié du second siècle de notre ère). A ma connaissance, le premier qui ait vu que l'épisode mythologico-allégorique, inséré par l'écrivain latin dans son roman des *Métamorphoses*, n'est au fond qu'un conte populaire, est Ch. Perrault (1), et les recherches modernes ont confirmé cette vue (2). En réalité la *Psyché* d'Apulée est, comme l'a bien établi E. Cosquin, la combinaison de deux thèmes, qu'on trouve souvent réunis, comme dans le récit latin, mais qui peuvent aussi se présenter comme des contes distincts; le premier peut s'intituler *la Belle et la Bête*, le second, *la Jeune fille et la Sorcière*.

Résumons d'abord en quelques mots le récit latin.

Un oracle oblige un roi à donner la plus jeune de ses trois filles, Psyché, qui est merveilleusement belle, en mariage à un monstre, un serpent ailé, « qui terrifie les

(1) « La fable du Psyché... est une fiction pure et un conte de vieille, comme celui de Peau d'Ane ». Préface de *Contes en vers*, par M. Perrault, de l'Académie Française.

(2) En 1912, un savant allemand, R. Reitzenstein, connu par ses recherches sur l'histoire religieuse du monde antique, a protesté contre l'explication folklorique de *Psyché* et essayé de revenir à la théorie d'un « mythe de Psyché », mais sans succès. Les faits que cite Reitzenstein sont intéressants et expliquent certains détails de l'ornementation mythologique qu'Apulée (ou plutôt son modèle grec) a ajoutée au vieux fond du récit, mais non ce fond lui-même. Le fait que *Psyché* n'est que la transformation littéraire d'un conte a été établi solidement par L. Friedländer et indépendamment de lui par E. Cosquin.

Dieux eux-mêmes ». Le roi s'exécute et la jeune fille est transportée dans un palais magnifique, où elle est visitée par un époux qu'elle ne doit pas chercher à voir. Psyché, poussée par ses sœurs, enfreint cette défense; suit la scène célèbre du poignard et de la lampe, dont une goutte d'huile brûlante éveille l'Amour endormi, qui était le « monstre » annoncé par l'oracle. Le bonheur de Psyché est détruit; elle est obligée de se rendre à merci à Vénus, mère de l'Amour. Vénus, jalouse de la beauté de Psyché, la fait maltraiter, lui impose des tâches impossibles; en dernier lieu, la jeune fille doit descendre aux Enfers, vers Proserpine. Grâce à des conseils qu'on lui donne, elle sort, saine et sauve, de cette terrible aventure; mais, malgré la recommandation qui lui a été faite, elle ouvre, poussée par la curiosité, une cassette qu'elle doit apporter à Vénus; la conséquence est qu'elle tombe en léthargie. L'Amour la sauve; il parvient à attendrir Jupiter et obtient Psyché comme son épouse légitime.

La première partie de ce récit correspond à *la Belle et la Bête* (1), une belle jeune fille est obligée de devenir l'épouse d'un animal qui est, dans certaines versions, un serpent. La nuit, cet époux dépouille sa forme animale et prend une forme humaine, mais la jeune épouse, qui mène du reste une vie délicieuse dans un palais magnifique, ne doit pas essayer de voir son mari mystérieux. Quand elle enfreint cette défense, toute la splendeur s'évanouit, l'époux disparaît et elle ne peut être réunie à lui qu'après des épreuves.

On voit combien ce récit est plus primitif que celui d'Apulée, où il ne reste d'autres traces de la forme animale de l'époux mystérieux que le langage à double entente de l'oracle, et le discours des sœurs à Psyché, où elles la persuadent qu'un affreux serpent repose pendant la nuit à ses côtés et qu'elle doit le tuer. —

(1) C'est le titre d'un conte élégant de M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont, qui est une sorte de résumé d'un récit interminable de M<sup>me</sup> de Vileneuve (1740), qui, lui, repose sur un conte populaire.



L'oracle semble tout entier de l'invention de l'auteur antique : dans certaines versions orales du conte, le père, en voyage, tombe au pouvoir d'un monstre (serpent, loup, etc.), qui ne le relâche que sous condition qu'il lui donnera une de ses filles en mariage (1).

L'autre thème est celui de la *Jeune fille et de la Sorcière* : c'est en quelque sorte la contre-partie féminine du thème de *Jason et de Médée* : une jeune fille tombe au pouvoir d'une sorcière (2), celle-ci la maltraite, lui impose des travaux ; mais le fils de la sorcière aime l'héroïne et lui vient en aide. Finalement, la sorcière l'envoie chez une autre sorcière, qui doit la faire périr (comparez, dans le récit latin, Vénus envoyant Psyché chez Proserpine) ; grâce à l'aide du fils, elle se tire sans dommage de cette épreuve terrible. — Dans un épisode final, qui n'est pas représenté dans le récit d'Apulée, mais qui figure dans plusieurs versions et semble être ancien, la jeune fille doit assister, à genoux et tenant un flambeau, au mariage du fils avec une autre femme (un affreux laidron, dans certaines versions), choisie par la mère ; le fils, qui pénètre les mauvaises intentions de celle-ci, fait de sorte que la mariée prend un moment la place de l'héroïne et tient le flambeau ; la sorcière, qui ignore cette substitution, prononce une formule magique, qui condamne la personne qui tient le flambeau à être engloutie par la terre qui s'ouvre sous elle : c'est la mariée qui disparaît à jamais, tandis que l'héroïne est saine et sauve. — Finalement, la mère est vaincue (dans certaines versions, elle crève

(1) Dans un conte de ce type de la Russie septentrionale, un paysan, qui va couper du bois dans une forêt, entend une voix qui dit : « Donne-moi ta fille en mariage, ou tu ne rentreras pas vivant ». Ceci ressemble davantage à l'oracle menaçant chez Apulée.

(2) Dans une version curieuse, recueillie à Ceylan, la sorcière est une ogresse (*rakohasi*).

de fureur en voyant échouer ses machinations) et le jeune homme épouse l'héroïne.

Dans l'épisode où celle-ci est envoyée chez la seconde sorcière, il est question, dans les contes oraux, d'objets inanimés, une porte, etc., auxquels l'héroïne rend service et qui la laissent échapper, malgré les ordres de la magicienne ; quand celle-ci leur reproche leur conduite, ils répondent que la jeune fille a été bonne pour eux, tandis que la sorcière n'a jamais rien fait pour leur être agréable. Tout cet épisode manque chez Apulée et est remplacé par des détails de mythologie classique ; mais il est remarquable que, chez lui aussi, des objets inanimés (un roseau, une tour) parlent et donnent des conseils à Psyché ; ceci montre bien que ces objets inanimés ne sont pas des inventions récentes des conteurs modernes, mais se trouvaient déjà, sous une forme ou une autre, dans le récit oral, développé par Apulée ; ou plutôt par son modèle grec (1).

Une des tâches imposées par Vénus à Psyché est de lui apporter de l'eau du fleuve infernal (Styx) : l'aigle de Jupiter se charge de la besogne. Il est probable que, dans le récit oral antique, il s'agissait, comme dans maint récit moderne, de l'eau de Vie, qu'un oiseau prenait sur lui d'apporter.

Il n'est nullement impossible que déjà dans des récits oraux antiques, on ait substitué à la méchante sorcière et à son fils, Vénus et son fils, l'Amour ; il est en tout cas remarquable que, dans des contes populaires grecs modernes, la « Mère des Erotes » (ce qui semble bien un nom de Vénus) joue un rôle odieux : dans une version néo-grecque de *Blanche comme neige* (*Sneewittchen*), la méchante reine qui persécute l'héroïne est qualifiée de « Mère des Erotes ».

(1) Un détail qui prouve bien l'origine hellénique du récit, c'est la mention, au début, de l'oracle d'Apollon près de Milet. On peut conjecturer que l'auteur imité par Apulée était un Grec d'Asie.

Dans un certain nombre de contes modernes, la première partie (*la Belle et la Bête*) a une suite qui n'a rien de commun avec la *Jeune fille et la Sorcière* et qui ne se retrouve pas non plus dans le récit antique : après la désobéissance et la scène de la lampe, l'époux mystérieux disparaît, l'héroïne est informée qu'elle ne le retrouvera qu'après de dures épreuves (après avoir usé, par exemple, une paire de souliers en fer). Ces épreuves finies, elle retrouve son époux, mais sur le point de donner sa main à une autre femme ; elle doit employer des ruses singulières pour se faire admettre auprès de lui, elle est cependant reconnue et réunie définitivement à l'époux mystérieux. — Cette variante doit être passablement ancienne, puisqu'on la retrouve depuis la Normandie jusqu'en Arménie, et de l'extrême nord de la Russie jusqu'en Sicile.

Nous avons déjà vu qu'A. Langa interprété le thème si remarquable de « l'époux invisible » comme une ancienne règle d'étiquette nuptiale (1). — Ce qui est obscur, c'est le thème du héros paraissant le jour sous une forme bestiale et la nuit sous forme humaine ; on songe à un enchantement, mais ce serait un enchantement bien compliqué. On peut se rappeler également ces êtres qui, comme nos « loups-garous » se montrent tantôt sous forme humaine, tantôt sous forme animale ; cette explication paraît d'autant plus plausible que cette croyance, sous des formes diverses, existe chez bien des peuples, mais les « loups garous » et leurs équivalents sont des êtres essentiellement malfaisants, ce qui n'est pas le cas pour l'époux mystérieux du conte.

On peut encore remarquer que, si le récit semble reposer, en dernière analyse, sur des idées très primitives, les détails matériels sur la demeure magni-

(1) Dans certaines versions, l'époux mystérieux défend de lui demander son nom : ceci aussi reposerait, d'après Lang, sur un tabou primitif.

fique de l'époux mystérieux indiquent un état de civilisation avancée; il n'est guère vraisemblable que ces détails aient été imaginés par plusieurs narrateurs indépendants les uns des autres (1).

Nous avons déjà dit que la *Jeune fille et la Sorcière* se retrouve à Ceylan; nous pouvons ajouter que la *Belle et la Bête* se rencontre dans une légende locale de Java (une des versions a le détail des *sœurs jalouses*).

Les trois thèmes examinés en dernier lieu avaient ceci en commun que la forme du récit était flottante et qu'il était difficile, ou plutôt impossible, d'arriver à une restitution quelque peu précise de la forme primitive. Le conte que nous allons examiner maintenant, tout en étant très fantastique, est cependant construit avec une logique remarquable; aussi la recherche de la forme archétype, au moins dans les grandes lignes, est-elle moins hasardeuse que dans les cas précédents.

Qui ne connaît, du récit du Second Calender des *Mille et une Nuits*, l'épisode de la lutte étrange et terrifiante, à coups de métamorphoses, entre le génie malfaisant et la princesse-magicienne, Dame de Beauté? Ce récit n'est que l'adaptation littéraire d'un conte répandu depuis l'Irlande jusque dans l'Inde et de la Russie au Maroc et qu'on peut appeler le *Magicien et son élève*. E. Cosquin l'a étudié dans un mémoire qui est un modèle de documentation (2). Profitant de ce travail, nous allons examiner le conte à notre tour.

Voici d'abord une forme indienne du conte, telle qu'elle se trouve dans un roman tamoul du XVII<sup>e</sup> siècle :

(1) Ces détails se retrouvent dans la version médiévale (*Partenopen de Blois*) où du reste la situation est renversée (épouse mystérieuse).

(2) *Les Mongols et leur prétendu rôle dans la transmission des contes indiens*, Niort, 1913, in-8°. (Extrait de la *Revue des traditions populaires*, année 1912.)

Un roi (1) dépossédé et ruiné met ses deux fils en apprentissage chez un vieux brahmane ; pour sa peine, le brahmane gardera toujours près de lui l'un des deux fils. Le brahmane fait de l'ainé un bouvier, mais instruit soigneusement le second : il lui apprend la sorcellerie, qu'il connaît à fond. Son intention est de garder le cadet et de rendre au père l'ainé. Mais le cadet s'échappe, transformé en oiseau, et va avertir son père. Les parents viennent reprendre le cadet, et laissent l'ainé chez le brahmane : celui-ci est furieux.

Revenu chez ses parents, le jeune homme dit à son père que le roi de la ville fait chercher partout une poule de même race qu'un superbe coq, auquel il tient beaucoup ; le jeune homme se changera en une semblable poule, le père la vendra très cher au roi ; la poule trouvera moyen de s'échapper et de revenir, sous une forme humaine, à la maison. Les choses se passent ainsi.

Le jeune homme prend ensuite la forme d'un beau cheval que le père doit aller vendre. Mais l'acheteur, c'est le brahmane ; et celui-ci se venge de sa déception en maltraitant le cheval. Le prince métamorphosé est sur le point de périr quand il voit dans une mare un poisson mort : il « entre dans le corps de ce poisson » ; le cheval tombe mort. Et le brahmane dit à ses écoliers d'épuiser la mare et de tuer tous les poissons. Mais le prince entre dans le corps d'un buffle mort ; puis, voyant que le brahmane veut faire maltraiter le buffle, il prend la forme d'un perroquet, dont il trouve le cadavre dans un arbre ; le maître prend celle d'un oiseau de proie, et se met à sa poursuite, jusqu'à ce qu'ils arrivent dans une ville. Le perroquet se réfugie dans la chambre de la princesse, fille du roi, qui lui fait bon accueil ; au bout de quelque temps, il reprend sa forme naturelle et raconte son histoire à la princesse, qui devient amoureuse du jeune homme.

Bientôt son ancien maître se présente au palais à la tête d'une troupe de danseurs de corde, qui amusent le roi par leurs tours. Le roi, ravi, promet de leur donner

(1) Je reproduis, en l'abrégéant, l'analyse d'E. Cosquin, l'ouvrage (*The Dravidian Nights Entertainments*) étant introuvable à Paris.

en récompense tout ce qu'ils demanderont ; le maître demande le perroquet de la princesse. Mais celle-ci, instruite d'avance par le jeune homme, tord le cou au perroquet et l'envoie mort au roi ; le prince avait fait passer son âme dans le collier de perles de la princesse. Le maître s'acharne et demande au roi le collier de sa fille. Mais la princesse, en suivant toujours les instructions du prince, rompt le fil du collier et jette dans la cour les perles qui deviennent des vers. Le maître se change en coq, qui se met à piquer les vers. Mais le prince, se transformant en chat, étrangle le coq à moitié : le sorcier demande grâce et a la vie sauve. Le prince épouse la princesse.

Cette forme, malgré quelques altérations (1), doit reproduire une ancienne version orale qui avait cours dans l'Inde méridionale au XVII<sup>e</sup> siècle ; d'autres versions, notées dans différentes régions de l'Inde au siècle dernier, ainsi qu'une version recueillie à Ceylan, sont d'accord avec celle-ci pour les détails essentiels.

Prenons maintenant une version occidentale, française, recueillie dans le Velay, non loin du Puy, par le folkloriste V. Smith et publiée par E. Cosquin :

Un homme très pauvre, un véritable mendiant, confie son jeune fils à un « bourgeois », qui en aura soin pendant un an ; le père ne viendra voir le fils qu'à la fin de l'année ; si alors il le reconnaît, il pourra l'emmener ; autrement le fils restera au bourgeois. — A la fin de l'année, le père se met en route pour aller retrouver son

(1) Ces corps morts, dans lesquels entrent successivement le magicien et son élève, sont des altérations du rédacteur littéraire ; on ne les retrouve ni dans les autres versions indiennes, ni dans une version de Ceylan, qui ressemble beaucoup à celle du roman tamoul. Dans toutes les versions populaires — et aussi dans celle des *Mille et une Nuits*, — il s'agit de métamorphoses immédiates, sans cette complication de corps morts qu'on revivifie. De même, dans la version populaire sur laquelle travaillait le romancier, le magicien était très probablement tué à la fin, comme en général dans les contes de ce type.

fils ; celui-ci s'échappe de la maison du bourgeois et va à la rencontre de son père ; il lui dit que le maître va le changer « en forme de pigeon » et le mettra sur une table au milieu d'une foule d'autres pigeons ; le fils donnera au père le moyen de le reconnaître en ouvrant un petit peu le bec et en étendant un peu l'aile. La scène de reconnaissance a lieu comme le fils l'a prédit, le père, entrant dans la chambre du bourgeois voit « une pleine table de pigeons », dont l'un ouvre un peu le bec et étend un peu l'aile : il le désigne comme son fils. Le bourgeois est étonné de la perspicacité du père, mais il est bien obligé de rendre au fils la forme humaine et de payer les gages qu'il avait promis.

Revenu chez son père, le jeune homme lui explique que, désormais, il n'aura plus à mendier : il pourra faire la charité à son tour. Le fils, en effet, « se met en forme d'un joli cochon bien gras », que le père va vendre au plus haut prix à la foire au Puy ; seulement, instruit par le fils, le père prend la précaution, avant de livrer l'animal à l'acheteur, de détacher une petite corde que le cochon avait au pied et de la mettre dans sa poche. Une fois arrivé chez l'acheteur et mis à l'étable, le cochon reprend la forme humaine et retourne chez le père, au grand mécontentement de l'acheteur, qui trouve son étable vide et ne voit plus trace de l'animal qu'il avait acheté si cher. Le fils se fait vendre de même à un chasseur, sous forme de chien de chasse ; cette fois encore en vendant l'animal, le père prend la précaution de ne pas livrer le collier et de le mettre dans sa poche. Après avoir attrapé quelques lièvres et quelques oiseaux, le fils, ayant repris sa forme humaine, retourne chez son père ; les deux font bonne chère « avec l'argent qu'ils ont volé à se mettre d'homme en bête ».

Le fils se fait vendre une troisième fois, sous forme d'un beau poulain. Mais l'acheteur est le bourgeois, et il refuse de rendre la bride, que le père comptait ravoir (1).

(1) Le sens du récit est évidemment que le fils peut reprendre sa forme humaine tant que la bride (ou le collier, ou la corde) n'est pas au pouvoir de l'acheteur. Une fois la bride livrée, le cheval reste cheval. Cette bride se retrouve dans des récits indiens, russes, etc.

Le maître mène le cheval boire à la fontaine ; arrivé là, le cheval se transforme en poisson et plonge au fond de l'eau. Le maître va chercher un filet pour pêcher le poisson ; mais celui-ci se transforme en oiseau et s'envole ; le maître, lui aussi, se transforme en oiseau et le poursuit. Les deux arrivent presque ensemble à la cour du roi. La fenêtre de la princesse, laquelle est malade, est ouverte : l'élève y entre, le maître restant dehors. La princesse prend l'oiseau sur sa main ; c'est alors que se présente le maître, en médecin, qui demande à voir la princesse malade. L'élève se change en bague, après avoir dit à la princesse ce qu'elle doit faire, si le médecin veut prendre la bague, la princesse doit la jeter par terre. En effet, tâtant le pouls de la princesse, le maître veut prendre la bague ; la princesse la jette et la servante la balaye avec les ordures. Alors le maître se met « en forme de coq » pour prendre la bague ; mais la bague se met « en forme de renard » qui mange le coq. Puis, redevenant jeune homme, il entre dans la chambre de la princesse, qui est guérie. Le roi la lui donne en mariage.

Ce conte est, en général, très bien conservé et fournit un bon spécimen de la forme occidentale du récit ; la fin, cependant, est quelque peu altérée. On la trouve sous une forme meilleure dans un conte de l'Italien Straparola (1550), chez lequel tout un épisode fait défaut, mais qui, pour la fin, est très complet :

L'élève, transformé en anneau, est trouvé par la fille du roi, qui le garde. Pendant la nuit, il reprend la forme humaine et raconte son histoire à la princesse. Sur ces entrefaites, le roi est tombé malade, aucun médecin ne peut le guérir. Lattanzio (le maître) se présente au roi comme médecin et promet la guérison ; il ne demande d'autre récompense que l'anneau de la princesse. Il guérit en effet le roi et la princesse est obligée de livrer l'anneau : elle le jette contre le mur et il devient une grenade qui s'ouvre et répand ses grains (1). Lattanzio, devenu coq,

(1) Cet épisode des grains de grenade se retrouve dans le récit du *Second Calender des Mille et une Nuits*.



se met à manger les grains, mais un des grains lui a échappé et devient un renard, qui étrangle le coq.

On aura remarqué la grande analogie, malgré les nombreuses différences de détail, qui existe entre la version indienne et la version française, qu'on peut prendre comme type des versions occidentales. Les versions russes ressemblent à leur tour beaucoup à la version française, tout en étant plus riches, plus détaillées ; comme dans la version française, il n'est question que *d'un* fils donné en apprentissage, non de deux ; la première métamorphose, celle qui a lieu au moment où le père vient réclamer son fils, est développée et répétée. La fin du récit est très ingénieusement présentée dans les contes russes (1).

La perche (l'élève métamorphosé), se transforma en un anneau, lequel tomba dans le seau d'une servante qui puisait de l'eau au bord de la mer. La servante donna l'anneau à (sa maîtresse) la fille du tsar (*tsarevna*), qui en devint amoureuse : elle le portait pendant le jour à son doigt, mais pendant la nuit elle dormait avec le jeune homme. Le marchand (*c'est-à-dire* le magicien), le découvrit et vint pour acheter l'anneau. Le jeune homme dit à la *tsarevna* ce qu'elle devait faire. Le marchand parut ; la *tsarevna* se fit payer l'anneau dix mille roubles ; et, comme par hasard, elle le laissa tomber sur le parquet, il se transforma en perles ; une des perles roula vers la princesse : celle-ci, à la minute, la couvrit de son soulier. Le marchand se transforma en coq et se mit à piquer les perles ; il les piqua toutes (2) et cria : « Voilà, maintenant j'en ai fini avec mon ennemi ! » La *tsarevna* souleva son pied : la perle se transforma en épervier qui coupa le coq en deux morceaux.

On peut encore noter que, dans les versions russes aussi bien que dans celles de Straparola, il est dit que

(1) Afanasiev, édit. 1897, n° 110 b. — Dans d'autres versions, il s'agit, non de perles, mais de grains de blé, de millet, de pavot, etc..

(2) Toutes celles qu'il pouvait découvrir.

le magicien *maltraite* le cheval, une fois qu'il a réussi à s'en emparer; de même, dans certaines versions russes et dans certaines versions occidentales (Straparola), les filles (ou la femme) du magicien ont pitié du cheval et le mènent à l'abreuvoir : c'est alors qu'il s'échappe.

Les versions de l'Asie occidentale et de l'Afrique du Nord aussi bien que celles de l'Europe occidentale et de la Russie ne parlent que *d'un seul enfant* confié au magicien : le détail des deux enfants est propre à l'Inde, laquelle ignore de son côté l'épisode des oiseaux absolument semblables entre eux, parmi lesquels le père doit désigner son fils, épisode qu'on trouve en Russie et dans l'Europe occidentale. Le détail singulier du *lien*, de la *corde* qu'il ne faut pas céder, se trouve à peu près partout. Se trouve également partout (Inde, Afrique septentrionale, Russie, Europe occidentale) la *pauvreté* du père (ou de la mère) de l'enfant donné en apprentissage et l'épisode (lié intimement à cette pauvreté) des escroqueries pratiquées par le père grâce au don de métamorphose que possède le fils, épisode qui à son tour prépare la péripétie : le magicien réussissant à s'emparer de nouveau de son élève, transformé en cheval. La métamorphose de l'apprenti-magicien en anneau se trouve à peu près partout (Europe occidentale, Russie, Afrique du Nord (1), sauf dans l'Inde, où l'anneau est remplacé par *le collier*.

Maintenant, d'où le conte est-il originaire? E. Cosquin, qui a démontré contre Benfey, que le récit ne peut avoir été introduit en Europe par les Mongols, croyait cependant, comme Benfey, qu'il avait été imaginé dans l'Inde. Cette opinion nous semble difficile à soutenir, la forme proprement indienne étant isolée sur deux points importants (les *deux* fils confiés au

(1) Dans quelques versions, l'anneau est remplacé par un fruit, une rose, un bouquet.

magicien, le *collier* remplaçant l'anneau (1). D'autre part, l'épisode singulier de *l'escroquerie par la métamorphose* qui se rencontre dans l'Inde, l'Afrique du Nord, la Russie et l'Europe occidentale, devait faire partie de la forme la plus ancienne des contes ; or, ce thème bizarre se retrouve dans l'histoire de Mestra ou Mnestra, la fille d'Erysichthon, racontée par Ovide, par des mythographes et scholiastes grecs. Par conséquent, c'est dans le monde méditerranéen et non dans l'Inde que nous trouvons la trace la plus ancienne de notre récit, qui, dans l'épisode final est comme l'histoire de deux Protées, luttant l'un contre l'autre à coups de métamorphoses (2).

Si notre rapprochement est juste, l'originalité du conte des *Deux Magiciens* consiste en ceci qu'on attribue à deux hommes, sorciers de leur métier, une faculté prodigieuse de transformation instantanée, qui n'est attribuée habituellement qu'à des êtres divins. Mais tous les contes merveilleux ne se reconstituent pas aussi facilement que celui-ci ; on l'a vu à propos de *Cendrillon* et de *Psyche*. *Barbe-Bleue* donne également lieu à de grandes incertitudes. La forme réaliste du conte, que nous trouvons chez Perrault, où il n'y a d'autre détail surnaturel que la tache de sang ineffaçable sur la petite clef de la

(1) L'anneau se retrouve dans une version de Ceylan, qui a du reste beaucoup de rapports avec la version de l'Inde méridionale que nous avons analysée, mais il y fait double emploi avec le collier. La conclusion de cette version de Ceylan ressemble singulièrement à la conclusion des versions russes, reproduite plus haut.

(2) On peut encore comparer le récit, qui a l'air très ancien, des métamorphoses de Thétis, aimée de Pélée. Andrew Lang a rapproché de notre conte l'épisode de l'ancien poème des *Cypriaques* sur les amours de Zeus et de Némésis : dans ce récit, Zeus prenait des formes animales, tout comme Némésis qu'il poursuivait. — Maspéro a rapproché avec raison de notre conte la lutte des deux magiciens dans le roman égyptien d'un papyrus du premier siècle de notre ère, et qui, pour le fond, peut être plus ancien ; mais le conte est bien plus ingénieusement construit que le roman.

chambre défendue, ne se trouve pas, semble-t-il, hors de France, et il est certain que cette forme n'est pas de l'invention de Perrault ; ce qui le prouve, c'est le fameux dialogue entre l'héroïne et sa sœur Anne, avec ses formules alternantes et rimées : « Je ne vois rien que le Soleil qui poudroye et l'herbe qui verdoye. » Cela est certainement populaire. Du reste, on trouve dans les recueils de contes notés en France, notamment dans celui de Luzel, des récits apparentés (1). A l'étranger, le récit a un caractère beaucoup plus fantastique. En Allemagne (Grimm, n° 46) le héros est un sorcier ; en Italie (conte florentin conté par Imbriani), il est un ogre (*orco*) ; dans des récits étrangers, il attire chez lui trois jeunes filles qui sont sœurs ; aucune des trois ne peut résister à la tentation de la chambre défendue ; les deux aînées sont égorgées, la troisième réussit à s'échapper et à châtier le monstre. Devons-nous admettre que Barbe-Bleue était primitivement un ogre, comme dans le conte italien ? Mais les ogres mangent leurs victimes, et c'est justement ce que le sinistre héros de nos récits ne fait pas : il se contente de les égorger et garde les cadavres. Un helléniste, Kretschmer, a appelé l'attention sur le fait que, dans un groupe de contes, l'épreuve de la chambre défendue est remplacée par une autre : le monstre veut obliger ses victimes à manger de la chair humaine ; les deux sœurs aînées se débarrassent maladroitement de cette nourriture sinistre et sont égorgées ; la troisième imagine une ruse qui fait croire qu'elle a obéi. Or, dans la mythologie populaire des Grecs modernes, Charon, devenu une sorte de Dieu des Morts, est représenté comme se nourrissant de cadavres ; en outre, dans les chants populaires, les filles mortes jeunes sont dites « fian-

(1) Une version curieuse de ce genre a été publiée par E. Rolland dans *Mélusine*, III (1886-1887), col. 330-331 : le coq, fidèle ami de l'héroïne, y remplace « Sœur Anne ».

cées de la mort ». Le conte serait une mise en œuvre de ces croyances et Barbe-Bleue un dieu des Morts et du monde souterrain. Ceci est ingénieux, mais un peu trop ingénieux : d'ordinaire, les contes populaires ne reposent pas sur des idées aussi compliquées. Maspéro et G. Paris avaient proposé une autre explication (1) : le personnage sinistre qui tue les femmes et garde les corps aurait été primitivement un vampire, qui a besoin de sang humain pour soutenir sa vie artificielle. Ceci s'appliquerait assez bien aux contes du type de Perrault, mais non à ceux où il est question de l'épreuve de la chair humaine à manger. Ce qui complique encore la question, c'est qu'on a noté, notamment dans l'île de Chypre, des contes d'un troisième type : dans ces récits, les cadavres des femmes égorgées font défaut, aussi bien que la chair humaine ; par la fenêtre de la chambre défendue la jeune femme a vu son mari, qui est un *triomatos* (2), manger la chair d'un cadavre. Le monstre, qui peut se métamorphoser, prend successivement la forme de la mère de la jeune femme, d'autres parentes, puis de la nourrice, pour l'amener à dire ce qu'elle a vu ; quand enfin elle le dit, il veut la dévorer. Peut-être le thème de la jeune femme qui est devenue la compagne d'un être malfaisant, ogre ou vampire, a-t-il existé déjà anciennement en des formes divergentes.

Cette hypothèse d'anciennes formes divergentes s'impose pour un conte — ou plutôt pour un thème — qui a eu, malgré son invraisemblance foncière, à travers les siècles un succès quasi universel, celui de la *Fiancée substituée*. On retrouve ce thème de la Rus-

(1) Strictement, leur explication n'a en vue que le chant populaire si répandu du *Tueur de femmes*, mais ce chant est la mise en œuvre du thème essentiel de *Barbe-Bleue*, mêlé à d'autres données.

(2) Monstre à trois yeux qui correspond à notre « ogre ».

sie jusqu'au Zoulouland et de l'Inde jusqu'au Chili, où il a été transporté pour les colons espagnols. Il est certainement ancien : au xii<sup>e</sup> siècle nous le rencontrons, sous forme épique et rattaché à la mère de Charlemagne, Berthe « au grand pied » ; au xi<sup>e</sup> siècle, il existe dans l'Inde, dans les deux grandes collections de Kshemendra et de Somadeva, copies d'un original perdu, nécessairement plus ancien : Ce récit indien est trop artificiel pour être l'original des contes recueillis dans tant de pays ; le récit a été transformé en nouvelle littéraire, selon le goût indien et le merveilleux y a été réduit au minimum. Ce merveilleux déborde au contraire dans les récits oraux et sous les formes les plus diverses. Le thème est essentiellement qu'une fiancée, au moment où elle va être amenée chez son futur mari, est mise de côté par une habile intrigante, qui met à la place de l'héroïne sa propre fille ; bien souvent le marié est complètement dupe de la ruse et la fausse mariée vit avec lui assez longtemps, pendant que la vraie mariée se trouve dans une position inférieure ou quasi désespérée, ou bien encore subit une métamorphose animale. Chose curieuse, la forme du récit où il y a le moins de merveilleux (celle où l'héroïne est réduite à une position subalterne, pendant que sa rivale, la fille de l'intrigante, est favorisée de la fortune), se raconte le plus souvent à propos d'une jeune fille qui est allée rejoindre ses frères, de sorte que, dans ces versions, il y a substitution, mais non pas substitution de *fiancée*. — Une seconde forme du thème, où le merveilleux est plus abondant, et qui est assez répandue, présente la particularité que l'héroïne perd les yeux, malheur qui vient s'ajouter à ses autres misères.

Dans un conte russe de ce type, un tsarevitch (prince) épouse une jeune fille qui possède un don merveilleux :

quand elle pleure, de ses yeux tombent des perles ; quand elle rit, des fleurs poussent autour d'elle ; le tsarevitch l'emmène avec lui à sa cour. Mais, dans la suite du prince se trouvait une sorcière (*baba*) avec sa fille. En route le tsarevitch s'éloigne un instant de la mariée pour aller chasser, la *baba* en profite pour enlever à la mariée ses vêtements de soie, lui arracher les yeux, et la jeter dans une fosse ; quant à sa propre fille, elle l'habille si bien en mariée que le tsarevitch ne peut reconnaître la substitution. Un vieillard découvre la jeune aveugle, assise dans la fosse, et ayant devant elle un monceau de perles, qu'elle vient de pleurer. Il a pitié d'elle, l'amène chez lui ; puis, il réussit à obtenir de la *baba*, les yeux de la mariée, en lui donnant en échange les perles qu'elle vient de pleurer. Une fois rentrée en possession de ses yeux, la vraie mariée brode un mouchoir, qu'elle fait porter à la cour ; le tsarevitch voit ce délicat travail de broderie, en est ravi et veut connaître celle qui l'a exécuté. Le vieillard le conduit près de sa vraie femme, qui découvre toute l'intrigue.

Dans une forme maritime du conte, recueillie dans l'Italie méridionale et en Sicile, la fiancée est jetée à la mer et devient prisonnière d'une Sirène ; de temps en temps, elle peut cependant sortir de l'eau et paraître sur le rivage ; avec les grains de blé qui tombent de sa chevelure merveilleuse, elle nourrit des canards, qui s'envolent et proclament partout ses louanges, ce qui amène le dénouement du drame. — Dans cette forme du conte, le frère de la fiancée joue un rôle, il en est de même dans un conte russe qu'on retrouve sous une forme moins belle en Allemagne et où la fiancée est métamorphosée :

Ivan-Tsarevitch devient amoureux de la princesse Marie-Tsarevna, sur la vue de son portrait que possède le frère de Marie Dmitri, qui est venu à la cour d'Ivan. Celui-ci veut épouser la jeune fille ; Dmitri, va la chercher et l'amène par ruse ; il prend place dans un premier vaisseau, la princesse s'embarquant dans un second, avec sa

vieille nourrice et la fille de celle-ci. En pleine mer, la nourrice persuade à Marie de se dévêtir puis, elle la métamorphose en une cane grise, qui prend son vol et elle revêt sa fille du costume de la *tsarevna*. Quand on est arrivé à destination, Ivan-Tsarevitch compare la fiancée qu'on lui présente au portrait, puis, voyant qu'elle n'y ressemble pas du tout, il fait mettre le frère en prison. A minuit, la cane sort de l'eau et vole vers son frère, en illuminant tout le pays de la splendeur qui sort de son corps. Elle vole droit vers la fenêtre (de la prison de Dmitri), quitte son vêtement de plumes et se fait reconnaître de Dmitri comme sa sœur; de grand matin, elle s'envole de nouveau. On parle à Ivan de ces apparitions étranges; il ordonne de l'avertir. « A minuit, la mer s'émut, l'oiseau en sortit, illumina le pays de sa splendeur et entra par la fenêtre, en suspendant (à un clou) son vêtement de plumes. » On appelle Ivan; celui-ci fait jeter au feu le vêtement de plumes et écoute ce que se disent le frère et la sœur. Il entre au moment où la sœur veut s'envoler; elle voit que son vêtement de plumes est à moitié brûlé. Ivan la saisit; elle se métamorphose en diverses formes de serpents; à la fin elle paraît de nouveau devant lui en jeune fille; il l'épouse définitivement.

Il est évident que le récit, dans cet épisode final, a subi l'influence d'un thème très ancien, qu'on retrouve en Grèce (mythes de Protée, de Thétis).

Dans une autre forme, qui doit être relativement ancienne, puisqu'on la trouve depuis l'Italie jusque dans l'Inde moderne, la fiancée véritable est un être surnaturel, qui se présente d'abord sous la forme d'un fruit que le héros doit cueillir ou ouvrir et d'où sort une jeune fille d'une beauté merveilleuse. Elle est plus tard métamorphosée, en oiseau, puis tuée par sa rivale; des os enterrés de l'oiseau naît un arbre, qui porte un fruit, cueilli par le prince-fiancé, d'où sort de nouveau la fiancée véritable (1).

(1) C'est la forme du conte chez Basile; elle paraît populaire et bien conservée. Dans le conte du Bengale recueilli par Miss Stokes, la métamorphose est beaucoup plus compliquée.



Enfin, chez les Zoulous, la pseudo-fiancée est un grand lézard, qui prie la fiancée véritable, au moment où elle se rend chez son futur époux, de descendre du bœuf qui la porte, revêt son costume et la métamorphose, ainsi que ses filles d'honneur, en oiseaux. — Exemple curieux de la tendance qu'ont les demi-civilisés à introduire des animaux dans des contes à personnages humains.

Et ce n'est pas fini : à côté des formes du récit où il y a la fiancée substituée, il y a celles où il s'agit de la substitution d'une jeune femme, d'une jeune mère. Dans ces formes, la première partie du conte est souvent du type de *Cendrillon* : n'ayant pu empêcher le mariage de sa belle fille détestée avec un prince, la marâtre s'arrange pour que, après le mariage, sa fille à elle prenne la place de la jeune femme véritable.

Dans les contes de ce genre, bien souvent la jeune femme, métamorphosée ou non, vient visiter ses enfants et c'est lors d'une de ses visites que le mari parvient à lui rendre sa forme véritable (1). Dans un conte russe des plus curieux, où la substitution a lieu après le mariage, la jeune femme est métamorphosée en une cane merveilleuse ; sous cette forme, elle met au monde deux fils humains et un œuf, doué de la parole, qui figure comme protecteur de ses frères ; malgré les efforts de l'œuf, les deux frères sont tués par la sorcière, mère de la fausse mariée. La vraie femme, toujours métamorphosée en cane, s'envole au loin, rapporte l'Eau de vie et de mort et fait revivre ses enfants ; puis le Tsar, son mari, réussit à lui rendre sa forme humaine.

Devant une pareille variété de formes, tout effort

(1) Un beau récit de ce type se trouve dans le *Kathà Koça*, recueil sanscrit de récits jainas, traduit par Tawney ; le récit, malgré quelques retouches du rédacteur jaina, a tout à fait les allures d'un conte populaire. Dans cette version, il n'y a pas de métamorphose.

pour retrouver le récit primitif doit nécessairement échouer ; ce qu'on peut dire, c'est que ce thème de la Substitution, malgré son invraisemblance foncière, a plu aux conteurs et a été varié à l'infini.

Un autre thème étonnamment varié est celui des « hommes aux propriétés merveilleuses », les *Doués*, suivant l'expression adoptée par E. Cosquin, qui a étudié ce thème après Th. Benfey. Il faut d'abord faire une distinction, que Benfey n'a pas faite et sur laquelle Cosquin lui-même n'a pas assez insisté : il y a d'un côté les Doués qui possèdent des connaissances merveilleuses *acquises*, qui sont étonnamment habiles dans un art qu'ils ont *appris*, et de l'autre ceux qui sont merveilleusement doués de *naissance* : l'homme qui a la vue perçante, celui qui a l'oreille très fine, etc. Les Doués de la seconde catégorie correspondent manifestement à un état plus ancien de l'imagination humaine que ceux de la première, où il s'agit d'habiletés techniques qu'on peut acquérir par l'étude et perfectionner par l'exercice. Ce sont des Doués à facultés *acquises* qui paraissent dans le fameux conte indien (dans les *Vingt-cinq récits du vampire*, recueil certainement ancien), où figurent le « savant », le constructeur merveilleux et le guerrier qui, en s'associant, délivrent une jeune fille enlevée par un *ràkschasa* (ogre, esprit malfaisant) : les formes orales diverses et plus ou moins compliquées de ce récit, qu'on a recueillies dans l'Europe occidentale aussi bien que dans l'Insulinde, peuvent se ramener sans trop d'efforts au récit indien, bien que la question ne paraisse pas actuellement aussi simple que du temps où Benfey écrivait son étude (1). — D'autre part, les

(1) Le récit indien aboutit à un problème, comme tous les contes du Vampire : qui, des trois hommes merveilleusement habiles, sera le mari de la jeune fille qu'ils ont délivrée ? De même, les contes traditionnels de ce type n'ont pas de conclusion : là où il y en a une, elle est manifestement récente et maladroitement inventée. On peut excepter un conte serbe et un conte danois où

Doués de naissance se retrouvent dans des récits occidentaux *anciens*, qui doivent être des échos de contes populaires : ils paraissent dans un récit gallois du XII<sup>e</sup> siècle, *Kulhwah et Oleven*, où ils sont les compagnons du roi Arthur, et dans un récit épique irlandais bien plus ancien, *la Destruction du château de Dá Derga* ; Andrew Lang a rappelé en outre Lyncée, le héros « à la vue perçante », dans la mythologie grecque. En tout cas, le fond de cette conception paraît très ancien ; en effet, ces sortes de *Doués* personnifient en quelque sorte les qualités d'acuité de vision, de finesse de l'ouïe, etc., dont l'homme avait besoin dans sa vie primitive de chasseur et de guerrier ; au cours des siècles, les conteurs se sont amusés à inventer de nouvelles variétés de « doués » de naissance, tous plus singuliers les uns que les autres (1), et des situations où ils pouvaient se montrer à leur avantage, ou rendre service aux héros auxquels ils sont associés. Des « doués » de naissance, on passe plus tard aux « doués » par éducation, qui se trouvent surtout, comme nous l'avons dit, dans les contes indiens. Ces contes indiens et leurs dérivés internationaux de date relativement récente, peuvent s'étudier assez facilement ; quant à ceux relatifs aux « doués » de naissance, il est difficile ou impossible de reconstruire la forme primitive du récit où ils parurent pour la première fois (2).

les six Doués (six frères) ont délivré une princesse en commun : afin de prévenir une querelle entre les frères au sujet de la princesse qu'ils ont libérée, le bon Dieu les transporte au ciel avec la jeune fille et les transforme en étoiles : c'est la constellation des Pléiades. Le conte est devenu un « mythe astral », par une transformation qui ne doit pas être ancienne.

(1) C'est ainsi que, dans un conte recueilli par Miss Fielde à Swatow (Chantéou), port de la Chine méridionale, province de Canton, il est question d'un « doué » qui peut allonger indéfiniment ses jambes, de sorte qu'il est impossible de le noyer dans les mers les plus profondes, etc.

(2) Un récit bouddhique, traduit en chinois l'an 285 de notre ère (Ed. CHAVANNES, *Cinq cents contes et apologues*, III, 166-175)

Un cycle qui se prête mieux à l'étude comparative est celui du *Mort Reconnaissant* ; ici nous disposons, on le verra, d'un témoin littéraire d'une antiquité respectable. — Pour la forme la plus ancienne de ce thème, nous pouvons citer un conte des Tziganes de la Turquie d'Europe qui, complété sur quelques points à l'aide d'autres récits, — un conte arménien, des contes russes, etc., — donne le schéma que voici :

Un jeune commerçant qui voyageait et qui était très charitable, donne tout l'argent qui lui restait pour racheter le corps d'un mort, que des juifs avaient déterré et maltraité parce qu'il leur devait de l'argent. Bientôt ce mort se joignit à lui [sans se faire connaître] et lui proposa de l'accompagner [sous condition qu'on partagerait également ce qu'on aurait gagné ensemble]; l'autre accepta. Le compagnon le conduisit dans une maison où une jeune fille [dont le père était riche] s'était mariée plusieurs fois : chaque fois, le lendemain du mariage, on avait trouvé le mari mort. Le compagnon poussa le jeune homme à épouser la jeune fille ; il resterait caché auprès de lui, [ainsi se fit]. A minuit, un dragon à trois têtes sortit de la bouche de la jeune fille ; le compagnon armé d'une épée, coupa les trois têtes. Le lendemain matin, la jeune femme se leva et vit que son mari était vivant. On le dit au père et celui-ci donna définitivement] sa fille au jeune homme. Mais le mort exigea le partage des richesses, puis celui de la femme. Il dit au mari de saisir un pied de la femme et prit lui-même l'autre, puis leva son épée pour frapper. Dans sa frayeur, la femme cria et le dragon tomba de sa bouche. Le compagnon abandonna généreusement au jeune homme et l'argent et la femme, puis se fit connaître : il était le mort, maltraité par les juifs.

Dans ce récit, si bien conservé, le dernier épisode

est l'histoire de cinq frères, doués chacun, de naissance, d'une façon spéciale. Ce récit semble la transformation littéraire d'un conte populaire ; il ne peut servir à la reconstitution du thème primitif ; mais il est une nouvelle preuve de l'antiquité de ce thème si répandu des Doués.

est quelque peu altéré : le dragon ou serpent, qui semble être, dans la pensée du narrateur tzigane, le dragon aux trois têtes déjà décapité par le Mort, est en réalité un second serpent, dont la morsure est également mortelle. Dans deux versions russes et dans une version bulgare, le héros du récit pousse la fidélité à la parole donnée jusqu'à couper sa femme en deux d'un grand coup d'épée : le serpent sort de ce corps ainsi ouvert et est tué. — Quoi qu'il en soit de ce détail, le sens du récit est évidemment que le héros est récompensé de sa scrupuleuse et tragique honnêteté : il échappe à un second danger, aussi redoutable que le premier.

Ce conte, qu'on a noté avec quelques variantes, en Arménie, en Russie, chez les Serbes et les Bulgares, fait le fond de la plus grande partie du livre de *Tobie*. Dans le récit biblique, la jeune fille est une « possédée » persécutée par le démon Asmodée. Il est assez probable que les dragons ou serpents du conte étaient primitivement des démons sous forme animale.

Actuellement, le conte, sous cette forme, a disparu de l'Europe occidentale ; il n'a laissé qu'un descendant altéré, noté en Bretagne par E. Souvestre. Peut-être cette histoire d'une jeune femme avec des serpents dans le corps a-t-elle paru trop singulière ; en tout cas, elle a été remplacée par un autre thème, qui se rencontre parfois comme un conte complet et distinct (1) : celui d'une princesse, ensorcelée par un magicien, qui l'oblige à venir le visiter chez lui, à une grande distance et qui exige la tête de tous les jeunes gens qui viennent demander la main de la princesse et qui ne réussissent pas à accomplir les tâches singulières que le sorcier leur impose par la

(1) Le conte des *Douze princesses dansantes* chez Grimm (n° 433) est une variante de ce thème : au lieu d'une princesse ensorcelée, il y en a douze. — Le sens primitif de ce thème singulier n'est pas facile à déterminer.

bouche de la jeune fille. Le Mort parvient à accompagner celle-ci chez le magicien et à le tuer ; la princesse est ensuite désensorcelée et épouse le héros (1).

Cette forme du *Mort*, ou plus probablement la première (*la Possédée*) donna lieu, au moyen âge, à un récit littéraire, dont nous parlerons plus loin, et qui n'a guère pénétré dans le peuple : — Déjà au moyen âge existait une troisième forme du thème du *Mort*, qu'on peut appeler la version maritime :

Dans cette version, le héros voyageur exécute deux bonnes œuvres ; il fait enterrer un corps resté sans sépulture et il rachète une princesse, enlevée par des pirates. Revenu chez lui, il épouse la princesse ; celle-ci exécute, en vue d'un nouveau voyage cette fois-ci dirigé vers la capitale du roi son père, un délicat travail de broderie ; arrivé à destination, le jeune homme montre le travail, qui est reconnu comme étant de la main de la fille du roi. Le jeune homme fêté comme un sauveur, reçoit du roi l'ordre de lui amener la princesse, à laquelle il sera uni définitivement ; un des ministres du roi l'accompagnera dans ce voyage. Mais ce ministre désire épouser lui-même la fille du roi : il jette le jeune homme par-dessus bord et ramène la princesse, à laquelle il fait croire que son époux a été jeté à la mer par un coup de vent. La princesse, ramenée à la cour de son père, consent, après un long délai, à devenir la femme du ministre.

Mais le jeune homme n'est pas mort ; jeté à la mer, il trouve moyen d'atteindre un rocher où il vit longtemps misérablement, se nourrissant de coquillages et de poissons. Un beau jour, un personnage mystérieux se présente à lui et lui dit que sa femme croyant son mari mort, doit se remarier le lendemain avec le perfide ministre ; le visiteur mystérieux se dit en état de transporter le jeune homme auprès de sa femme, mais il doit lui promettre la moitié de tout ce qu'il possède. — L'autre accepte ; il est en effet transporté à l'instant par l'interlocuteur mysté-

(1) Le charmant récit d'Andersen, *Le Compagnon de voyage*, est un conte de ce type, modifié dans le détail en vue de l'effet littéraire.

rieux et reconnu par sa femme, il réussit à empêcher le mariage et à faire punir le ministre criminel. Après un an et un jour, le sauveur mystérieux se présente ; le jeune homme, devenu gendre du roi, lui offre la moitié de tout ce qu'il possède, conformément au pacte conclu ; l'autre ne demande que la moitié du jeune fils (1) que la princesse a mis au monde. Le héros du conte est sur le point de procéder à ce partage, quand l'autre se fait connaître : il est celui dont le jeune voyageur a racheté le corps.

Nous avons analysé cette version avec quelque détail parce qu'elle offre un exemple remarquable d'un mélange de thèmes. A l'ancien thème du cadavre racheté et du mort reconnaissant est venu se joindre celui de la jeune fille rachetée, que nous retrouvons au moyen âge dans un récit allemand du xiii<sup>e</sup> siècle et qui est certainement plus ancien ; puis, un autre thème encore, celui du voyageur qui, errant dans un pays lointain, voit paraître un être surnaturel, qui le transporte le jour même chez lui, juste au moment où sa femme est sur le point, le croyant mort, de donner sa main à un autre. — On peut encore remarquer que le thème fondamental de tout le cycle : le corps qui ne peut être enterré parce que le défunt avait laissé des dettes, a été singulièrement éclairci par les recherches des ethnographes et des historiens des coutumes juridiques. La règle de droit qui permettait de saisir le corps du débiteur insolvable a existé dans le passé ; de nos jours encore on trouve chez certains peuples la règle qu'un homme ne peut être enterré définitivement et solennellement tant que toutes ses dettes n'ont pas été payées. Notre cycle est un souvenir de ces antiques règles de droit.

Ce cycle du *Mort* nous donne un exemple des transformations que peut subir un thème à travers les siècles ; dans d'autres cas, on peut observer comment

(1) Dans quelques versions, le visiteur exige la moitié de la femme du héros, comme dans la version primitive du *Mort*.

un conte peut engendrer en quelque sorte d'autres contes. Le récit du *Trésor du roi Rhampsinite*, ce récit si antique, puisqu'il était déjà ancien et altéré au moment où Hérodote le notait à Memphis sous la dictée d'un *cicerone* égyptien, nous fournit un exemple intéressant de cette puissance de renouvellement que possèdent certains récits. Un épisode de ce conte — celui de la princesse qui s'expose sur l'ordre du roi son père et qui doit couper la barbe (ou la moustache) à l'homme assez audacieux pour s'approcher d'elle, malgré la défense du roi, — a donné naissance, en se combinant avec un autre récit (1), au beau conte de Boccace, le *Palefrenier du roi Agilulf*. — Le point de départ des contes du *Trésor* et quelques épisodes se retrouvent, autrement arrangés, dans le fameux récit d'*Ali Baba et des quarante voleurs* dans les *Mille et une Nuits*; là aussi il s'agit de deux individus (deux frères) qui mettent au pillage un trésor, lequel appartient, il est vrai, non à un roi, mais à une bande de brigands. Un des deux frères est tué et le chef des brigands, exactement comme le roi Rhampsinite, se sert du cadavre pour découvrir le voleur survivant; la maison marquée dans *Ali Baba* se retrouve dans un des épisodes du *Conte du Trésor*. — Nous avons déjà vu que le dernier épisode d'*Ali Baba* (celui des brigands cachés dans des sacs) — qui se retrouve, autrement amené, dans un conte grec de l'île de Chypre — remonte à un très ancien récit égyptien. — Enfin, le premier des deux contes dont la combinaison constitue la fameuse histoire d'*Aladdin* (2), l'histoire d'un pauvre diable qui se trouve par hasard en possession d'un talisman, — la *Lampe* — servi par un esprit ou génie, offre, lui aussi, des

(1) Ce récit se retrouve dans le roman français de *Trubert* (xiii<sup>e</sup> siècle) : il s'agit d'un homme qui se fait admettre dans la chambre à coucher d'une femme en se donnant pour le mari.

(2) Le second est celui de l'*anneau magique*, analysé plus haut.



traces évidentes de l'imitation du conte du *Trésor* : le héros du conte, devenu amoureux de la fille du roi, la fait amener chez lui par le génie (1) ; la princesse étant devenue enceinte, le roi s'épuise en ruses pour découvrir la demeure du séducteur, ces ruses étant longtemps déjouées par l'esprit, serviteur de la lampe. Nous retrouvons par conséquent ici deux éléments essentiels du conte du *Trésor* : le roi bafoué et la princesse mise à mal.

Parfois le thème d'un conte est si singulier qu'on se demande comment on a pu l'imaginer. Un récit qui se trouve surtout chez les peuples musulmans, mais qu'on a recueilli également en Grèce, en Italie et en Sicile, raconte l'histoire d'une fillette qui va à l'école et qui découvre un jour par hasard le maître dévorant de la chair humaine. Le maître, qui s'est aperçu de l'émotion de la fillette, l'interroge, mais elle ne veut pas dire ce qu'elle a vu ; la conséquence est que le maître la persécute pendant des années avec la plus grande férocité, tue ses parents, tue ses enfants quand elle s'est mariée... Ce thème singulier du « maître d'école ogre », qui rappelle les inventions les plus étranges d'Edgar Poë, est probablement la transformation d'un conte tout aussi féroce, mais moins bizarre, qu'on a noté en Russie et chez les Tziganes de la Roumanie : une jeune fille est fiancée à un jeune homme ; elle le découvre un jour, dévorant la chair d'un cadavre. Le vampire sorcier comprend *qu'elle a vu*, bien qu'elle refuse de répondre à ses questions, et à partir de ce moment, il persécute la jeune fille, tue ses parents, la tue elle-même, elle renaît sous forme de fleur et le conte se termine par la mort du monstre persécuteur. Ce récit, plus simple, a servi probablement de modèle à l'autre, d'un aspect plus récent, mais qui n'en est pas moins une

(1) On sait que cet épisode se retrouve, adouci, dans *Aladdin*.

des inventions les plus singulières des conteurs.

Pouvons-nous aller plus loin et mettre la main sur le germe d'où sort un conte? C'est possible, croyons-nous, dans certains cas, grâce à la haute antiquité de certains récits égyptiens. Prenons le plus ancien des récits merveilleux mis par écrit, le *Conte des Deux Frères*. Maspero s'est demandé si ce récit était originellement égyptien, si les différents épisodes de ce conte si antique n'ont pas été empruntés à des récits encore plus anciens, peut-être non égyptiens. Ce scrupule était digne de la prudence et de la probité scientifique du grand égyptologue; nous croyons cependant que, quoi qu'il en soit du reste du récit, cette tresse de cheveux incomparable, entraînée par le Nil, le fleuve merveilleux, auquel l'Égypte doit sa fécondité, a tout l'air d'une invention vraiment égyptienne, ainsi que tout l'épisode de la création, par les Dieux, de la femme merveilleusement belle à laquelle appartient cette chevelure unique au monde : cette création ne pouvait être mieux localisée que dans la région mystérieuse où le Nil, le fleuve sacré, descend du Ciel sur la terre (1). Nous avons donc le droit de supposer que ce récit a été imaginé en Égypte et s'est répandu de là dans le reste du monde. Une fois cet épisode vivant de sa vie propre et étant sorti de l'Égypte, le Nil fut naturellement oublié; dans les versions les mieux conservées, la tresse merveilleuse ou le cheveu merveilleux est entraîné par une rivière ou un ruisseau; dans des versions moins fidèles au type original, le cheveu flotte sur la mer, au bord de laquelle la princesse a été se baigner. Dans bien des versions, le prince ou roi, qui a trouvé le cheveu ou auquel on l'a apporté, demande des renseignements sur cet objet ou sur son origine; seule, une vieille femme peut les donner et le reste du récit raconte les ruses par les-

(1) Voir F. MASPERO, *Contes populaires de l'Égypte ancienne*, 4<sup>e</sup> édition, p. 9, note 1.

quelles cette femme réussit à enlever la princesse, propriétaire du cheveu, puis la façon dont le mari réussit à la reconquérir (1). Dans l'Inde, ce récit est devenu un épisode du conte de l'*Anneau magique*, que nous avons analysé plus haut; il reste alors à expliquer comment un roi a eu connaissance de l'existence de l'épouse, merveilleusement belle, du héros du récit, et comment il parvient à la faire enlever (toujours par une vieille femme) (2).

Mais les transformations du thème n'en restèrent pas là. On ne sait dans quel pays ni à quelle époque — probablement toutefois bien avant l'an 516 de notre ère, date d'un document littéraire que nous allons citer — le mode de transport du cheveu merveilleux fut changé : d'aquatique il devint aérien. On l'imagina dans la possession d'oiseaux, d'hirondelles, c'est ainsi qu'il attire l'attention d'un roi qui ordonne la recherche de la femme à laquelle le cheveu a appartenu; la personne à laquelle il donne l'ordre n'est pas une vieille femme, mais un jeune homme. Il s'ensuit une série d'aventures, dont la conséquence est que le jeune homme d'humble condition, qui a cherché et trouvé la jeune fille merveilleusement belle, propriétaire du cheveu, monte sur le trône du roi qui a ordonné la recherche. Un trait important des contes bien conservés de ce type, c'est la connaissance de la langue des animaux que possède le jeune homme, connaissance qui le met en état de signaler au roi l'existence du cheveu et de trouver ensuite la femme à laquelle il a appartenu.

Nous trouvons un conte de ce type dans une compilation chinoise (bouddhique) de l'an 516 de notre

(1) Exemple, F. MACLER, *Contes arméniens*, Paris, 1905, p. 33 et suiv. Comp. E. COSQUIN, dans *Revue des traditions populaires*, XXXII (1917), p. 22.

(2) Récit d'un roman tamoul du XVII<sup>e</sup> siècle, fondé sur un conte populaire.

ère : un détail précis ne permet aucun doute sur l'origine indienne de cette recension bouddhique qui reproduit manifestement un conte populaire. Le début du récit est empreint des idées spéciales au Bouddhisme : un homme fait la charité avec trois pièces de monnaie ; il demande en même temps l'accomplissement de trois souhaits : celui de devenir roi dans une existence nouvelle ; de comprendre le langage des animaux ; d'avoir des connaissances étendues. Ces souhaits se réalisent au cours d'une existence subséquente du héros, il serait *enfant du peuple* ; devenu grand, il est admis, à cause de sa beauté, à la cour d'un roi. Un jour, il voit une hirondelle dans son nid ; il la regarde et se met à rire ; le roi lui demandant pourquoi, il répond : « Cette hirondelle a dit qu'elle a trouvé un cheveu d'une fille de Nāga [serpent mythologique], long de cent pieds, et elle appelle ses compagnes pour le leur montrer ». Ces paroles amènent le développement des aventures du héros. Sur certains points, ces aventures sont mieux présentées dans un conte juif du XIII<sup>e</sup> (ou du XII<sup>e</sup>) siècle et dans des contes européens modernes ; mais la fin du récit bouddhique, où le roi est tué et où le héros du conte devient roi à sa place, est cependant conforme à la conclusion habituelle des récits de ce type. Si l'on biffe le début du récit indien qui porte trop nettement l'empreinte des idées religieuses bouddhiques (métempsychose), on a, exactement comme dans les récits européens modernes, l'histoire, si commune dans les contes, d'un pauvre diable, ou du moins d'un homme du commun, qui, après des aventures, réussit à devenir roi (1).

Nous avons vu que ce récit sur le cheveu merveilleux se retrouve dans un recueil juif du moyen âge

(1) Comp. E. COSQUIN, dans *Revue des tradit. popul.*, XXXII, p. 11 et suiv. et *Contes popul. de Lorraine*, du même, n° 73, remarques.

(peut-être écrit en France); il a inspiré également un épisode célèbre du poème primitif sur Tristan, composé vers 1150.

Nous avons dit dans notre premier chapitre que l'autre épisode du conte des *Deux Frères*, celui où la femme, propriétaire du cheveu merveilleux, enlevée par le Pharaon et devenue son épouse, s'acharne contre son premier mari, qu'elle fait tuer chaque fois que, se métamorphosant, il se présente sous une nouvelle forme, survit dans un conte recueilli notamment chez les Russes et les Bas-Bretons. On peut se demander si ce récit si ancien n'a pas servi de modèle à un autre récit, singulièrement barbare, qu'on a noté en Allemagne (n° 47 du recueil des frères Grimm), en France et dans maint autre pays, où une marâtre tue un petit garçon, enfant du premier lit, puis (moyen singulièrement primitif pour faire disparaître les traces du crime!) donne le corps à manger au père. Mais la jeune sœur (également du premier lit), qui s'est aperçue du meurtre, recueille les os jetés sous la table, et les enterre au pied d'un arbre. Bientôt, dans le feuillage de cet arbre, on voit paraître un oiseau, métamorphose de l'enfant, qui, en chantant, raconte sa tragique histoire et trouve moyen de tuer la marâtre, puis reparaît sous forme humaine, de même que Baïti, après ses métamorphoses, renaît finalement sous sa forme primitive. Ce thème de la marâtre s'acharnant contre l'enfant (ou les enfants) du premier lit, est ancien : on le retrouve en Grèce, dans le mythe de Phrixos et Hellé, que nous avons déjà cité, et dans d'autres. Cette considération, jointe à la barbarie singulière du récit, nous autorise à attribuer à ce conte de l'enfant tué et transformé en oiseau, une antiquité au moins relative (1).

(1) Peut-être ce conte, variante de l'épisode des *Deux Frères*, a-t-il subi l'influence d'un troisième récit, plus simple, et qui pour-

Nous avons déjà mentionné dans le premier chapitre l'épisode du conte des *Deux Frères* où le héros met « son cœur », identifié avec sa vie, à l'abri, en le plaçant sur un arbre, un acacia ; nous avons également observé que ceci est la forme archaïque du thème. Dans la forme plus récente et plus répandue, il s'agit en général d'un personnage malfaisant, sorcier ou géant, qui extériorise ainsi son âme, « sa vie », ou (ce qui pratiquement revient au même) « sa mort », et qui se croit ainsi immortel, personne ne connaissant l'endroit où il a déposé « son âme » ; seulement, comme dans le conte des *Deux Frères*, il confie son secret à une femme, qui le trahit : il est vrai que cette femme est dans son droit, étant une captive, que le « Corps sans âme » retient malgré elle. Dans un conte russe, Kochtchei « l'immortel » dit à la jeune femme : « Dans tel endroit, il y a un chêne, sous ce chêne se trouve une cassette, dans cette cassette, il y a un lièvre, dans ce lièvre est un canard, dans ce canard il y a un œuf, et dans cet œuf est ma mort ». A l'autre extrémité de l'Europe, chez les Bas-Bretons, on a la série : coffre, loup, lièvre, colombe, œuf, auquel est attachée la vie du « Corps sans âme ». Depuis longtemps on a remarqué (E. Rhode) que cette idée de corps ou d'objets enfermés les uns dans les autres se retrouve dans un autre récit égyptien, l'*Aventure de Satni-Khamoïs avec les momies*, où il s'agit de trouver un livre de magie. « Nexoferképtah (1) alla au lieu où était le coffret, et il reconnut que c'était un coffret de fer. Il

rait bien être plus antique que les deux autres, à savoir celui de la sœur (ou du frère) tuée par son frère, et dont l'âme survit dans « un os qui chante » ou dans une plante qui pousse sur le corps de la victime et qui dénonce également le meurtre. Ce récit est extraordinairement répandu : on le trouve depuis l'Inde jusque dans l'Afrique du Sud. Tous ces contes reposent en dernière analyse sur l'idée que le crime ne peut pas rester caché, *that murder will out*, comme disent les Anglais.

(1) MASPERO, ouvrage cité, p. 136-137.

l'ouvrit et trouva un coffret de bronze. Il l'ouvrit et trouva un coffret de bois de cannelier. Il l'ouvrit et il trouva un coffret d'ivoire et d'ébène. Il l'ouvrit et il trouva un coffret d'or. Il l'ouvrit et il reconnut que le livre était dedans ». Le conte du « Corps sans âme » sous sa forme la plus répandue est-il la combinaison du thème plus primitif, conservé dans le conte des *Deux Frères*, avec cette histoire d'objets enfermés les uns dans les autres et trouvés par Néksoferkékptah ? On a en tout cas le droit de poser la question (1).

Passons à un autre récit égyptien ancien. Nous avons déjà signalé dans le premier chapitre l'épisode du *Prince prédestiné* où le roi de Narahanna exige des princes qui prétendent à la main de sa fille une épreuve singulière : ils doivent « s'envoler » jusqu'à la fenêtre de l'appartement de sa fille, placée dans son palais à une hauteur de soixante-dix coudées ; après que tous les princes ont échoué, le fils du roi d'Egypte, qui est arrivé incognito dans le pays, réussit à atteindre la fenêtre et épouse la princesse.

La même épreuve de « sauter jusqu'au troisième étage ou jusqu'au faite d'un palais où se tient une princesse », se rencontre dans un récit du Nord de l'Inde, dans des contes russes, lithuaniens, polonais, etc. Parfois, l'épreuve est quelque peu modifiée : dans un conte des Avars du Caucase, le héros doit sauter au-dessus d'une tour ; dans un conte du Tyrol

(1) La substitution d'animaux aux cassettes ne s'explique pas bien dans notre hypothèse. Dans certaines versions du conte, la vie du « Corps sans âme » n'est pas dans un œuf, enfermé dans un animal, lequel est enfermé dans un autre animal, etc., mais simplement dans un animal, par exemple dans un perroquet (conte du Deccan). Certaines croyances de Primitifs sont en rapport avec cette idée. Des races américaines, les Zapotecs, les Guatimaltecs, croyaient que la vie d'un être humain pouvait être liée à celle d'un quadrupède ou d'un oiseau (voir BANCROFT, *Native Races of the Pacific States*, II, 277, III, 129). La croyance d'un pareil lien entre un être humain et une plante est beaucoup plus répandue. Déjà G. A. Wilken a rapproché ces croyances des contes de ce type.

allemand, il doit enlever une fleur que tient une jeune fille, assise au haut d'une colonne (1). Mais c'est à cheval que doivent s'accomplir ces exploits; tandis que, dans le conte égyptien, le sens du récit est évidemment que les concurrents « s'envolent » par des moyens magiques. Cette idée semble plus ancienne, non seulement à cause de l'antiquité du texte où elle se rencontre, mais aussi parce qu'elle paraît plus singulière à nos habitudes d'esprit; en outre, on peut faire valoir que l'emploi du cheval comme *monture* est chose relativement récente : on sait que dans l'*Illiade*, où il est continuellement question de chars de guerre, la cavalerie est encore inconnue; on peut par conséquent admettre que le cheval est, dans notre thème, une intrusion relativement moderne, la forme primitive étant le « vol » ou le saut par puissance magique. Mais les conteurs postérieurs ne se sont pas contentés de cette innovation : ils ont tenu à expliquer comment le héros avait obtenu son cheval merveilleux ou plutôt (car l'épreuve est répétée trois fois) ses chevaux merveilleux, de différentes couleurs. Bien souvent, ils ont fait de lui le cadet de trois (ou de sept) frères, dont le succès s'oppose à l'échec des aînés; la première apparition et la conquête des chevaux merveilleux ont lieu pendant que le cadet veille, soit dans un jardin appartenant à son père et qui est périodiquement dévasté d'une façon mystérieuse, soit sur la tombe de ce père. Ce qui caractérise de plus les contes modernes (et se retrouve dans des romans du moyen âge (2) sur lesquels nous reviendrons plus tard et qui sont certainement inspirés d'un conte de

(1) Il y a des formes affaiblies du thème, où il s'agit d'un tournoi. Comparer E. COSQUIN, *Contes populaires de Lorraine*, n° 43; *Revue des Traditions populaires* XXXI (1916), 244 et suiv.

(2) Dans ces romans, on retrouve le « tournoi » de certaines versions altérées du récit oral.



ce type, c'est qu'après chaque épreuve, chaque « saut vers le faite » le héros s'enfuit avec son cheval, se cache ou ne reparait que déguisé, de sorte qu'il faut une ruse pour qu'on le reconnaisse définitivement : ceci rappelle les triples apparitions merveilleuses de Cendrillon et de Peau d'Ane, suivies d'autant de disparitions, dans des versions populaires de ces contes (1).

Si ces exemples nous ont permis d'assister en quelque sorte à la genèse des contes populaires, le résultat obtenu nous autorise à chercher des faits analogues, même là où le point de départ de l'évolution supposée n'est pas aussi authentiquement ancien, que les récits égyptiens que nous venons de considérer. Dans un groupe de contes se trouve un épisode singulier, parfois très développé, qu'on peut résumer ainsi, avec E. Cosquin : « Pour délivrer une princesse d'un enchantement, le héros supporte, sans proférer une parole, trois nuits d'affreuses tortures, que lui font subir des êtres malfaisants (magiciens ou autres) ». Dans la suite du récit, qui ne nous intéresse pas ici, le héros perd, d'une façon ou d'une autre, la princesse conquise par ces épreuves inouïes et doit la conquérir de nouveau. Un conte bas-breton, recueilli par Luzel, peut servir de spécimen pour ce groupe de récits :

Un jeune homme, Jean, arrive dans un château qui semble abandonné, il y trouve cependant du feu, un agneau à la broche, du vin ; il mange et boit. Subitement, il voit une main de femme, rien qu'une main, qui prend un chandelier sur la table et lui fait signe de la suivre. Il est conduit dans une chambre où il y a un lit : il s'y

(1) Ce conte des chevaux merveilleux, a la plus grande analogie avec un autre, que nous retrouverons au chapitre suivant, à propos de *Robert le Diable*, et où il s'agit, non de trois triomphes dans un jeu d'adresse, mais d'armées trois fois mises en fuite par un héros invincible. Ce récit pourrait bien être une transformation ancienne de celui des *chevaux merveilleux*.

couche et s'endort. Viennent trois diables, qui jouent aux cartes; ils « sentent le chrétien », découvrent Jean, le font cuire et le mangent. Les diables partis, paraît une belle tête de femme; elle cherche, trouve un os du héros, le frotte avec un onguent : le héros renaît.

La femme, une princesse, lui dit que, s'il passe encore deux nuits pareilles, il la délivrera et pourra l'épouser : ils seront alors maîtres du château. Pendant la deuxième nuit, les diables reviennent et jettent Jean contre la muraille : « Il y reste collé comme une pomme cuite ». Paraît la princesse, visible jusqu'à la ceinture ; elle frotte le corps de Jean et le rappelle à la vie. Pendant la troisième nuit, les diables écartèlent Jean, le hachent menu comme chair à pâté, le font cuire, le dévorent, même les os. La princesse, cette fois visible des pieds à la tête, réussit à trouver l'ongle du petit orteil de Jean, le frotte et rappelle ainsi le héros à la vie. La suite des aventures du héros ainsi victorieux ne nous intéresse pas ; du reste, comme nous l'avons dit, ces aventures ne sont pas les mêmes dans toutes les versions.

Ce qui frappe, dans cette rédaction bretonne très bien conservée (1), c'est, avec le caractère effroyable des épreuves imposées au héros du récit, la singularité de l'enchantement dont est victime la princesse : dans d'autres versions elle est devenue noire des pieds à la tête ; chacune des trois nuits de tourments supportée par le héros la blanchit par tiers ; ou bien elle est retenue dans un puits avec de l'eau jusqu'au cou, et en sort progressivement ; ou bien elle est enfoncée sous terre et après chaque nuit elle apparaît de la tête aux épaules, puis jusqu'aux genoux, puis entière. Il est vrai qu'il y a aussi des variantes où la princesse est transformée plus simplement en animal.

Aucun thème n'est, certes, plus ancien que celui de l'enchantement et du désenchantement : on le

(1) Le seul détail qui ne soit pas nettement marqué, c'est que le héros doit subir ces tortures *sans préférer une plainte*.

trouve déjà dans l'épisode de Circé et du compagnon d'Ulysse, au dixième chant de l'*Odyssée*. Une idée parfaitement conforme à l'esprit général de la magie, des initiations, etc., c'est qu'une personne qui veut en désenchanter une autre, doit subir une épreuve plus ou moins pénible : on rencontre souvent cette idée dans des légendes locales, où il s'agit du désenchantement d'une personne enchantée, transformée en animal, en monstre, etc. La même idée est au fond de notre épisode, mais développée et exagérée d'une façon à la fois terrifiante et amusante.

Cet épisode — qui n'est peut-être pas bien ancien, à en juger d'après son extension géographique (jusqu'ici on ne l'a pas trouvé, semble-t-il, en dehors de l'Europe) — nous donne peut-être la clef d'un autre conte bien plus répandu, multiforme et d'une antiquité certaine : celui de la *Belle au bois dormant*. S'il est un récit pour lequel on a imaginé des explications « mythiques », c'est bien celui-là : à son propos on a mis à contribution la mythologie des Védas aussi bien que celle de la Grèce. Nous ne pouvons discuter ici ces questions à fond ; nous nous bornons à formuler une hypothèse : de même que le simple thème de l'Enchantement et du Désenchantement est au fond de l'épisode si singulièrement développé que nous venons d'analyser, de même le conte de la *Belle au bois dormant* pourrait être un développement dramatique du thème du Sommeil magique, qui se rencontre chez les Grecs (Endymion, Epiménide, etc.), dans l'antiquité chrétienne (les Sept Dormeurs d'Ephèse). Cette explication quelque peu terre à terre, qui ne fait intervenir ni le Printemps, ni l'Aurore, a du moins l'avantage d'être strictement littérale et d'écarter l'allégorie, à laquelle toute interprétation « mythique » aboutit fatalement.

On constate une certaine analogie entre la *Belle au bois dormant* et un autre conte également très

répandu : *Blanche comme neige* (la *Sneewittchen* des frères Grimm). Dans ce récit, l'héroïne est victime des machinations d'une autre femme, jalouse de sa beauté et magicienne, elle n'est pas condamnée à un sommeil prolongé, mais à une mort apparente, une sorte de léthargie, qui, dans beaucoup de versions, se répète plusieurs fois (1). Ce thème s'est combiné, à son tour, semble-t-il, avec celui du « Corps sans âme » (conte de l'Inde, roman malais de *Bidasari*) : la femme jalouse de l'héroïne découvre que la vie ou l'âme de celle-ci se trouve dans un poisson, dont elle s'empare de façon à condamner la jeune fille à une mort apparente ou à la torturer). Enfin, cette donnée de la mort apparente, alternant avec la vie, se trouve dans le thème si étrange de « la captive alternativement morte et vivante » : une jeune fille est tombée au pouvoir d'un être malfaisant (magicien) ; celui-ci lui coupe la tête ou l'égorge, puis lui rend la vie ; il répète cette opération plusieurs fois (d'après certaines versions, pour l'obliger à l'épouser, malgré son refus) ; la jeune fille étant d'origine surnaturelle, le sang qui découle de l'atroce blessure se transforme en rubis, qui sont trouvés par le héros du conte et qui amènent la délivrance de la victime par la mort de l'être malfaisant (2). Ici encore nous pouvons arriver, au moins

(1) La magicienne, ennemie de l'héroïne, possède un miroir merveilleux, qui parle et répond à ses questions. Ce miroir rappelle le miroir magique, dans lequel « on voit tout ce qui se passe », conception fort ancienne, puisqu'on la trouve déjà dans l'*Histoire véridique* de Lucien et, au moyen âge, dans le *Roman des Sept Sages* ; elle se retrouve dans un conte populaire russe. En tout cas, le miroir qui parle « ne peut pas remonter à des « demi-civilisés », qui, eux, ignorent les miroirs.

(2) Ce thème singulier ne s'est rencontré jusqu'ici que dans l'Inde, dans l'Afrique du Nord, puis, sous une forme altérée, chez les Albanais et les Tsiganes de la Bukovine. Voir E. Cosquin, dans *Revue des traditions populaires* XXVIII (1913), 163. Deux versions de l'Afrique du Nord (Blida), d'une beauté singulière, ont été publiées par M. Desparmet, même revue, même année, p. 153 et suiv. Ce thème pourrait bien être d'origine indienne ; cependant, il y a des difficultés à résoudre, que nous ne pouvons discuter ici.

hypothétiquement, à la constitution d'un groupe de récits, reliés par une idée commune.

Après avoir esquissé ainsi la genèse des contes, nous pourrions en étudier la dégénérescence, montrer que les récits à personnages humains ont une tendance à devenir des contes d'animaux chez des peuples de civilisation inférieure : c'est ainsi que l'histoire d'*Ali Baba et des quarante voleurs*, transportée en Afrique occidentale, est devenue, chez les Yorouba du Bas-Niger, un conte d'animaux avec signification « étiologique » (1). Mais ce que nous avons dit suffit à montrer que l'évolution des contes, là où nous pouvons la saisir, n'a rien de mystérieux.

(1) Voir R. BASSET, *Contes populaires d'Afrique*, p. 217, comp. l'Introduction.

### CHAPITRE III

#### **Les Contes populaires et la littérature.**

Si les vues présentées dans les pages qui précèdent sont justes, les contes populaires sont, en grande partie anciens, et étaient déjà anciennement répandus dans bien des pays. Pendant des siècles, ils ont été en quelque sorte à la disposition de tous ceux qui, en ayant connaissance, avaient assez de talent pour en tirer parti littérairement. Ils ont exercé, par conséquent, à travers les âges, une influence considérable sur le développement des littératures. Nous ne pouvons ici traiter le sujet dans toute son ampleur : nous nous bornerons à signaler les faits les plus intéressants.

Nous considérerons d'abord un genre littéraire qu'on jugera peut-être d'importance secondaire et qui a pourtant son intérêt, quand on se rappelle que, chez la plupart des peuples qui ont une littérature, il sert à l'éducation de l'enfance, à savoir la fable, l'apologue. L'origine première de la fable littéraire a donné lieu à des discussions interminables, les uns tenant pour la Grèce, les autres pour l'Inde; chez les spécialistes qui ont étudié les origines de la

fable grecque, on constatait deux tendances : l'une qui cherchait l'origine de la fable chez les Grecs eux-mêmes, l'autre qui voyait dans la fable « ésopique » un emprunt fait par les Grecs à leurs voisins de l'Asie Mineure ou même de l'Assyrie et de l'Égypte. Ces discussions ont pu éclairer certains points de détail intéressants, mais ont été en général stériles, parce qu'elles partaient d'une idée fausse : elles semblaient considérer la fable comme une invention, faite une fois pour toutes par un peuple privilégié et que les autres peuples auraient imitée. Il paraît infiniment plus probable que la fable savante, didactique, allégorie ingénieuse de la vie humaine, est une simple transformation des contes d'animaux, étiologiques ou simplement amusants, qui existe, nous l'avons vu, chez les peuples civilisés et surtout chez les demi-civilisés ; cette transformation a pu se faire chez plusieurs peuples, indépendants les uns des autres.

L'ensemble des faits vient à l'appui de cette hypothèse. Les anciens Égyptiens avaient, sinon des fables didactiques, du moins des contes d'animaux mis par écrit sous une forme littéraire et qui avaient même inspiré des œuvres d'art, des dessins (1) ; on trouve une fable, et une fable très curieuse, dans l'Ancien Testament (livre des *Juges*, ch. ix) ; chez Hérodote, Cyrus, pour justifier sa politique à l'égard des villes grecques de l'Asie Mineure, raconte une fable : sans se porter garant de l'authenticité de cette anecdote, on peut cependant remarquer qu'en mettant un récit de cette sorte dans la bouche d'un conquérant étranger, l'historien indique qu'il ne considérerait pas la fable comme un genre purement grec. L'origine phrygienne attribuée par les Grecs à Esope semble indiquer que les Hellènes eux-mêmes admet-

(1) Voir MASPÉRO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, II, 499, 500.

taient une certaine influence étrangère à l'origine de leurs fables, mais ceci n'exclut pas un très ancien élément national, surtout quand on fait valoir qu'on lit déjà une fable dans les *Œuvres et jours* d'Hésiode et qu'Archiloque, dans ses poésies iambiques, racontait des fables. Et ce qui nous reste des fables grecques laisse apercevoir par endroits le vieux fond populaire : dans un récit célèbre de Babrios, *Le Lion malade, Le Renard et le Cerf*, on a signalé un détail étiologique et la fable « ésopique » du *Roitelet et de l'Aigle* se rencontre encore de nos jours dans le folklore de la France, de l'Allemagne et d'autres pays (1). Ce fait est d'autant plus curieux que ce petit récit ne se trouve pas dans les recueils de fables dites « ésopiques » ; il nous a été conservé par Plutarque, qui l'attribue expressément à Esope. L'hypothèse que ce conte, perdu dans les œuvres de l'écrivain grec, aurait pénétré de là dans la tradition orale, serait très peu vraisemblable : nous sommes ici en présence d'un très ancien « conte d'animaux », conservé par la mémoire populaire (2).

Ce que nous venons de dire de la Grèce s'applique à l'Inde. Certes, les fables indiennes, celles qu'on trouve dans le *Pāncatantra* aussi bien que celles des recueils bouddhiques, ont trop souvent un aspect artificiel ; on y observe trop fréquemment l'influence de la doctrine de la métempsycose, de sorte que les animaux ne sont plus que des hommes déguisés. Mais à côté de ces récits d'invention manifestement savante, on trouve, même dans les *jālakas* bouddhiques, des fables plus naïves, plus simples, où les

(1) Voir R. BASSET, *Nouveaux contes berbères*, Paris, 1897, p. 196-197 ; comp. PLUTARQUE, *Préceptes politiques*, c. 12, *Opera*, éd. Dubner, IV, 985.)

(2) Il faut remarquer que le roitelet, le plus petit des oiseaux européens, a frappé de bonne heure l'imagination, ainsi que le prouvent les noms qu'il porte dans bien des langues. Il y a sur lui d'autres récits folkloriques.



animaux agissent conformément à la nature que l'imagination populaire peut aisément leur attribuer : si ces fables ne sont pas d'anciens « contes d'animaux », elles en continuent en tout cas la tradition.

L'hypothèse la plus vraisemblable, encore une fois, c'est que la fable littéraire, à intentions didactiques, celle qu'a immortalisée La Fontaine, n'est qu'un développement du « conte d'animaux », tel que le notent les ethnographes et les folkloristes : ce développement a pu se produire chez divers peuples, notamment chez les Indiens et les Grecs ; dans l'Inde, la fable savante a surtout été cultivée par des ascètes, en vue de l'instruction religieuse, en Grèce par les rhéteurs, pour les besoins de l'enseignement moral et littéraire. Cette hypothèse n'exclut nullement la possibilité d'emprunts partiels, faits par exemple par les Indiens aux Grecs, et aussi celle d'emprunts faits et par les Grecs et par les Indiens à la littérature traditionnelle des peuples de l'Asie antérieure, que nous connaissons si mal et qui semblent avoir été singulièrement inventifs.

Nous retrouverons les contes d'animaux plus loin, quand nous nous occuperons de la poésie du moyen âge ; pour le moment, nous allons passer en revue quelques exemples de récits merveilleux ou réalistes, à personnages humains, qu'on trouve, littérairement développés, dans les œuvres de l'antiquité. Nous nous adresserons d'abord à la littérature religieuse des Juifs, à l'Ancien Testament.

Nous avons signalé plus haut le rapport qui existe entre le livre de *Tobie* et la forme la plus remarquable du thème du *Mort Reconnaissant*. La plus grande partie du livre juif n'est qu'un développement littéraire du conte de la *Mariée (Possédée)*, modifié sous l'influence des idées juives, dans le but de faire du récit une œuvre d'édification, n'admettant plus d'autre intervention surnaturelle que celle de Dieu : de là la

substitution de l'ange Raphaël au Mort reconnaissant et le dédoublement du héros du récit, de sorte que c'est le père, le vieux Tobie, qui a le mérite de la bonne action (l'enterrement des Juifs restés sans sépulture), et le fils qui profite du riche mariage avec la jeune fille, délivrée par l'ange (remplaçant du Mort) du démon qui la possédait. Dans le livre juif (1) il y a un souvenir vague du pacte entre le héros du conte et le Mort qui tient une si grande place dans les récits populaires.

*Tobie* est une œuvre relativement récente ; le texte hébreu n'existe plus et il y a des exégètes qui croient qu'il n'a jamais existé et que la version grecque est l'original. Bien plus ancien est le livre des *Juges* : c'est là qu'on trouve, à côté de la fable si curieuse dont nous avons déjà parlé, l'histoire de Samson, qui est en grande partie une superposition des motifs de folklore. Ceci est particulièrement vrai de l'épisode final : G. A. Wilken a surabondamment montré que cette idée de la force du héros résidant dans ses cheveux, de sorte que, les cheveux une fois coupés, elle disparaît, correspond à une croyance fort répandue ; et il a cité des contes de la Grèce moderne, où la vie d'un personnage réside dans ses cheveux. Quant au rôle de Dalila, il y a longtemps que G. Paris l'a rapproché des contes où une femme amène un homme à lui révéler où il a mis sa « vie » ou sa « force » ; du reste, ce thème se trouve déjà dans le conte égyptien des *Deux Frères* (Baiti révélant à sa femme l'endroit où il a suspendu son cœur) (2).

Quant aux premiers exploits du héros israélite, le célèbre récit de l'énigme de Samson présente de singulières analogies avec un conte assez répandu et

(1) Chap. XII, v. 2 et 5 du texte grec.

(2) Conte indien où il s'agit de la force du héros révélée à une femme : Somadeva, trad. Tawney, I, 70, II, 487. (C'est le même conte, qui se trouve deux fois dans cette vaste compilation.)

qu'on peut intituler *la Princesse aux énigmes* (1). Les rapprochements entre le récit biblique et le conte demanderaient cependant une discussion assez développée; nous nous bornons, par conséquent, à signaler cette ressemblance singulière, et nous passons à une autre histoire biblique, encore plus célèbre que celle de Samson, à savoir celle de Joseph.

A l'heure actuelle, croyons-nous, peu d'exégètes, même parmi les plus orthodoxes, se porteront garants de l'historicité absolue des aventures de Joseph, telles qu'elles sont relatées dans la *Genèse*; mais, à première vue, ce récit semble rattaché si étroitement à l'ancienne division du peuple d'Israël en douze tribus, qu'on est porté à y voir un produit pur et simple de l'esprit juif. Cependant, depuis la découverte du conte égyptien des *Deux Frères*, il n'y a plus moyen de croire à l'originalité de l'épisode de la femme de Putiphar (2); quant à l'ensemble, au thème général du récit, que doit-on en penser?

Il existe un récit, recueilli en Europe, du Nord au Midi, qu'on rencontre pour la première fois mis par écrit, au XII<sup>e</sup> siècle, dans le *Roman des Sept Sages*, et dont voici les grandes lignes : un enfant (ou un tout jeune homme) se prédit à lui-même une magnifique destinée, mais qui implique l'humiliation de ses père et mère. Le père, furieux, tue son enfant, ou donne ordre de le tuer; mais l'enfant survit, d'une façon ou d'une autre. Après des aventures, la même science surnaturelle (3) qui lui a fait prédire son avenir, fait sa fortune : il devient gendre d'un roi, puis roi lui-

(1) On trouve une bonne version de ce conte dans Luzel, *Contes popul. de la Basse-Bretagne*, III, 326. C'est le conte n° 22 du recueil des frères Grimm.

(2) On sait que la Grèce ancienne connaissait également ce thème : histoire de Bellerophon et de Sthénébée (déjà dans l'*Iliade*), histoire d'Hippolyte et de Phèdre.

(3) Dans le *Roman des Sept Sages*, et dans les versions orales bien conservées, l'enfant sait la langue des oiseaux.

même. De son côté, le père tombe dans le malheur. Un jour, le père et la mère se trouvent devant leur fils et s'humilient devant lui, sans savoir qui il est; mais le fils, lui, sait à quoi s'en tenir. Il se fait connaître, constate l'accomplissement de la prédiction et assure l'avenir de ses parents.

Depuis longtemps on a reconnu dans ce conte les grandes lignes de l'histoire de Joseph; en effet, la ressemblance entre les deux récits est telle qu'elle ne saurait être fortuite. Quand on examine le détail, le conte paraît à bien des égards plus primitif que le récit de la Bible. En effet, Joseph est victime de la haine de ses frères, tandis que le héros du conte subit les conséquences de la fureur de son père, ce qui est à la fois plus dramatique et plus archaïque : ce père qui, pour des paroles qui semblent impliquer un manque de respect, tue ou fait tuer son fils, agit manifestement sous l'influence de l'idée de la *patria potestas*, si puissante dans le droit de bien des peuples anciens. Ce souvenir d'un droit barbare nous porte à admettre que le conte est bien antérieur au moyen âge. Une fois l'antériorité du conte admise (hypothétiquement), on comprend qu'il ait été modifié par un fils d'Israël, pour l'adapter au passé légendaire de sa nation et surtout à la division de cette nation en douze tribus, tandis qu'on se représente malaisément l'opération contraire : un narrateur réussissant à extraire le conte, d'une texture si serrée, du récit biblique qui, certes, a un grand charme, mais qui, avec la multiplicité de ses épisodes, a quelque chose de diffus. Sans rien affirmer — bien des recherches sont encore nécessaires — on peut cependant signaler le problème singulier et attrayant que pose l'existence de ce conte fataliste si répandu (1).

(1) Un fait qui vient à l'appui de l'hypothèse de l'antiquité du récit populaire, c'est qu'on trouve dans l'Inde Méridionale et à Ceylan des contes où le thème primitif, bien qu'altéré, est encore

Passant maintenant de la Judée à la Grèce antique, nous y rencontrons d'abord l'*Odyssée* et spécialement l'épisode de Polyphème, que nous avons déjà rappelé plus haut. La parenté avec l'*Odyssée* des contes qui contiennent l'histoire d'un géant anthropophage aveuglé ne saurait être mise en doute; il s'agit de savoir comment il faut se représenter au juste le rapport entre les récits populaires et le récit poétique. Ici encore, en comparant les versions bien conservées du conte au récit littéraire, on est frappé de la structure logique, serrée, des récits oraux et de leur vraisemblance relative, quand on les met à côté du récit littéraire. Cela est particulièrement sensible dans l'épisode de la fuite du héros. Chez Homère, une fois le Cyclope aveuglé, Ulysse et ses compagnons s'échappent, comme on sait, au moyen des bœliers, qui font partie du troupeau du monstre : des groupes de trois bœliers, liés ensemble, transportent chacun un homme, attaché dessous; Ulysse vient en dernier lieu, porté par un seul bœlier, le plus grand du troupeau. Tout ceci est très compliqué et invraisemblable. Dans les contes, où le héros, à ce moment, est seul et n'a pas de compagnons à sauver, l'invraisemblance est bien moindre : dans un conte on accepte plus aisément cette histoire d'un seul homme qui se sauve en se cramponnant à un bœlier. L'invraisemblance est encore moindre si le héros du conte, comme dans la version gasconne recueillie par Bladé, et dans une version basque, est *un enfant*, et il y a des indices que cette forme du récit a existé ailleurs : dans un conte serbe le héros est un tout jeune homme; dans un conte sicilien, c'est un moineillon (*monacheddu*), qui réussit à se sauver, tandis que son compagnon, le grand moine, est mangé. La

reconnaissable. En général, les récits, imaginés au moyen âge, qui ont été adoptés par le peuple, n'ont pas voyagé aussi loin, (comparez ce que nous avons dit dans le chapitre I sur *Griseldis*).

fuite du héros, s'échappant sous un bélier qui l'emporte (1), est moins invraisemblable s'il s'agit d'un enfant, que si l'on met en scène un homme fait. Ce thème, universellement connu par Perrault, d'un enfant qui, d'une façon ou une autre, réussit à duper un ogre, doit être ancien, à en juger d'après la distribution géographique des récits où il se rencontre : on l'a noté jusque dans l'Inde.

En tout cas, la forme du récit où il s'agit de *deux* individus seulement, qui tombent au pouvoir du monstre, nous paraît antérieure à celle où le héros a des compagnons en grand nombre (2); en dehors de la vraisemblance, on peut faire valoir le fait que le conte oral existe sous deux formes : dans l'une analogue au récit de l'*Odyssée*, le géant, être surnaturel, n'a qu'un œil, que le héros crève; dans l'autre, qui présente une forme rationaliste du thème, il est borgne; le héros lui promet de guérir l'œil aveugle; le géant est sa dupe et le héros détruit l'œil sain. Cette forme, qui doit être plus moderne que l'autre, est cependant relativement ancienne, puisqu'elle se trouve dans le roman latin de *Dolopathos* (fin du XII<sup>e</sup> ou premières années du XIII<sup>e</sup> siècle). Or, dans les versions bien conservées de cette seconde forme de conte (3), nous retrouvons les *deux* compagnons, dont l'un est mangé, tandis que l'autre réussit à s'échapper. Le thème primitif semble, par conséquent, avoir été essentiellement celui-ci : deux compagnons (deux enfants?) pénètrent dans la

(1) Dans beaucoup de versions orales, le bélier vivant est remplacé par une peau de mouton, dont le héros s'enveloppe : c'est une altération évidente du récit.

(2) Qu'on n'allègue pas l'invraisemblance de l'hypothèse d'un conte survivant ainsi à travers les siècles. Le cas du conte égyptien des *Deux Frères*, certainement plus ancien que l'*Odyssée*, et dont des épisodes entiers se retrouvent dans la tradition, prouve suffisamment l'étonnante ténacité de la mémoire populaire.

(3) Par exemple, dans une belle version russe, recueil d'Afanasiev, n° 170, traduite par Ralston, *Russian Folk Tales*, p. 178.

demeure d'un géant cannibale, qui n'a qu'un œil et qui possède un troupeau. Le héros du conte a la douleur de voir dévorer sous ses yeux son camarade, mais il réussit à crever l'œil du monstre endormi, puis à s'échapper en se cachant sous le ventre d'un bélier à la laine duquel il se cramponne : le bélier le transporte hors de la demeure de l'anthropophage aveuglé.

Nous ne pouvons traiter ici toutes les questions qui se rattachent à ce thème de Polyphème; remarquons cependant que la distribution géographique du conte semble indiquer une ancienne origine *méditerranéenne*, qui est parfaitement d'accord avec la présence du récit, modifié et développé, dans l'*Odyssée*. Jusqu'ici on ne l'a pas rencontré dans l'Inde; en revanche, on l'a noté en Palestine, en Italie et en Sicile, en Gascogne, chez les Basques; on l'a recueilli également au Caucase, en Russie et en Finlande. Les Finnois ont reçu, semble-t-il, une partie de leur folklore des Russes; la présence du conte, en versions nombreuses, en Russie même, est un fait curieux; on se demande s'il ne s'explique pas par l'action des nombreuses colonies fondées par les Grecs sur les côtes septentrionales de la Mer Noire. En tout cas, il en est de ce conte comme du récit fataliste où nous avons cherché l'origine de l'histoire de Joseph : la gloire d'Homère, l'autorité de la Bible dominaient le monde; pendant que ces deux grands livres s'imposaient, les contes primitifs qui étaient à la base de l'histoire du héros rusé échappant à Polyphème et des aventures du fils de Jacob, vendu par ses frères, vivaient, à travers les siècles, dans la mémoire des conteurs populaires.

Avant de prendre congé d'Homère, nous devons rappeler les ressemblances que Schenkl et G. Paris ont signalées entre l'hymne, « homérique » à Hermès et le conte du *Petit Poucet*, non celui de Perrault, mais

l'autre, spécialement étudié par G. Paris, qui traite des aventures d'un enfant, merveilleusement petit et merveilleusement intelligent. Trois points méritent spécialement l'attention : Hermès et Poucet commettent leurs espiègleries — les gens sérieux diront leurs méfaits — immédiatement après leur naissance ; Poucet, comme Hermès, est un voleur, spécialement un voleur de bœufs ; Poucet, comme Hermès, tombé au pouvoir d'un être plus grand et plus fort que lui, se libère par une ruse mal odorante. Nous ne pouvons traiter ici la question difficile et peut-être insoluble de la forme et du sens primitif du conte de *Poucet* ; mais les ressemblances avec le mythe d'Hermès méritent en tout cas d'être rappelées (1).

Il doit y avoir également des éléments folkloriques dans les récits sur Héraklès. Andrew Lang a rapproché le héros grec, avec sa force brute et sa massue, de « l'homme fort », armé de sa barre de fer, qui met tout le monde en fuite et dompte les adversaires les plus redoutables (2 ; de son côté, G. Paris a comparé Héraklès au Rainoart du cycle de Guillaume d'Orange ; or, pour G. Paris — nous le verrons plus loin, — Rainoart était essentiellement un personnage de contes populaires, apparenté à « l'homme fort ». Mais ce qui paraît sur tout folklorique dans la biographie d'Héraklès, c'est l'histoire des « travaux » imposés au héros : déjà Sainte-Beuve songeait aux « travaux d'Hercule », à propos des tâches que Vénus, chez Apulée, impose à Psyché (3) ! Ce qui est surtout frappant dans l'histoire d'Héraklès, c'est que ses « travaux » lui sont imposés non une fois, à un moment critique (cas de Jason, de Psyché ; en der-

(1) Ces ressemblances subsistent, même si l'on n'admet pas l'interprétation astrale du conte, jadis proposée par G. Paris, interprétation qui a été contestée et qui est en effet contestable.

(2) Comp. E. COSQUIN, *Contes popul. de Lorraine*, nos 1 et 12.

(3) *Nouveaux Lundis*, II, 439.



nière analyse des héros et héroïnes des contes), mais pendant des années, par un homme dans la sujétion duquel la destinée l'a placé. Ceci ne semble pas primitif et dénote un arrangement artificiel. Le thème des « travaux » avait manifestement déjà servi, quand on l'a appliqué au héros thébain.

De la poésie épique et de la littérature narrative des Grecs, nous passons à la poésie dramatique. Nous ne mentionnons que pour mémoire les œuvres — conservées ou perdues — consacrées à l'histoire merveilleuse et tragique, de Jason et de Médée; nous avons déjà vu que cette histoire est essentiellement la mise en œuvre d'un conte; nous nous arrêtons à quelque chose de plus singulier. Qui aurait jamais supposé *a priori* que la ruse par laquelle le Petit Poucet de Perrault amène l'ogre à couper le cou à ses propres filles, se retrouvait dans une tragédie perdue d'Euripide? Dans l'*Ino* d'Euripide, dont le mythographe Hygin nous a conservé le schéma, Thémisto, la femme d'Athanas, veut tuer les enfants de sa rivale Ino. Afin de les distinguer des siens propres, elle ordonne à une esclave de revêtir ses enfants de tuniques blanches, ceux d'Ino de tuniques noires. Mais cette esclave est Ino elle-même déguisée, et elle agit en sens contraire des indications qu'elle a reçues; la conséquence est que Thémisto tue ses propres enfants (1). On voudrait savoir de quelle façon un poète dramatique aussi adroit qu'Euripide s'y était pris pour rendre vraisemblable dans le détail, au théâtre, une ruse qui est du domaine propre du conte merveilleux, où l'on ne chicane pas trop sur la possibilité ou l'impossibilité des événements.

Les rapprochements faits, dans cet ordre d'idées, par plusieurs spécialistes, en ce qui concerne l'ancienne littérature juive et l'ancienne littérature

(1) Hygin, *Fabulae*, c. 4. Cette jolie trouvaille est d'Andrew Lang.

grecque, ouvrent des points de vue passablement nouveaux. Jadis, on croyait que chaque peuple avait sa « mythologie » entièrement à lui, expression de son génie propre. Il faut modifier ces vues, semble-t-il, et admettre dans les traditions du monde antique, un très ancien élément international. M. Hesseling, l'helléniste de Leyde, dit excellemment à propos de la forme primitive du thème de l'*Alceste* d'Euripide : « Je crois que le caractère international de pareilles traditions nous oblige à admettre des récits, des contes (qu'on emploie les termes qu'on voudra) très anciens, qui ont passé d'un peuple à l'autre, et qui, dans le cours des siècles, ont peut-être fait le tour du monde. Le même conte — dans le cas présent, un récit qui donne une forme dramatique à la croyance qu'une personne peut donner sa vie pour qu'un autre ne meure pas — revêt, dans la suite des temps, des formes nouvelles ; on l'applique à des personnages qui se signalent par leur caractère extraordinaire ou qui survivent dans « les mémoires du peuple ».

Avant de passer des littératures antiques à celles du moyen âge, nous devons nous occuper un instant d'une œuvre du temps de l'Empire romain, que nous avons déjà mentionnée rapidement, le roman de *l'Ane*. Cette histoire nous est parvenue sous deux formes différentes : un récit grec assez rapide (*Lucius ou l'Ane*) qui est compris dans le recueil des œuvres de Lucien, mais qui paraît plutôt l'œuvre d'un imitateur que de Lucien lui-même, et le roman développé d'Apulée (*les Métamorphoses*). Dans les deux récits, les aventures du jeune homme qui, contre son gré, a été métamorphosé en âne, sont essentiellement les mêmes, avec des différences de détail. Aujourd'hui, il est généralement admis que les deux romans dérivent d'un troisième récit perdu (en grec) que lisait encore au ix<sup>e</sup> siècle le patriarche Photius. Les

recherches des folkloristes ont mis au jour, en Syrie, dans les pays slaves, en Allemagne, au Tyrol (1), un groupe de contes, dont le récit antique, réduit à ses éléments essentiels, n'est qu'une variante et qui se ramènent à ceci : un jeune homme a le malheur de s'attirer, pour un motif quelconque, la colère d'une sorcière, qui le transforme en animal ; sous sa peau d'animal il garde son intelligence humaine ; après avoir traversé une série d'aventures, il retrouve sa forme primitive. Dans les récits qui se rapprochent le plus du roman et qui ont été recueillis en Allemagne, en Alsace et dans le Tyrol, il s'agit d'un jeune homme transformé en âne par une sorcière, que le jeune homme a signalée comme telle ou dont il a épié les ébats, en compagnie d'autres sorcières. Plus tard, la magicienne elle-même, en voyant passer sa victime métamorphosée, a l'imprudence de dire tout haut à une amie que l'âne peut retrouver sa forme primitive s'il mange des fleurs portées dans une procession, exactement comme le héros du roman antique, dans la version d'Apulée, redevient un homme après avoir mangé des roses, portées dans une procession en l'honneur d'Isis (2). Ce qui est remarquable, c'est l'ingéniosité avec laquelle le romancier grec primitif a modifié le début du récit. Dans la version du pseudo-Lucien, aussi bien que dans celle d'Apulée, il s'agit d'un jeune homme voyageant en Thessalie, pays classique de la sorcellerie et des sorcières. Ayant appris que son hôtesse, elle aussi, est magicienne, il voudrait faire l'épreuve de son art, mais, n'osant s'adresser à la dame elle-même, il se sert d'une jeune esclave

(1) Il y a aussi deux récits de ce genre dans le grand recueil indien de Somadeva, mais ils s'écartent beaucoup du type commun.

(2) On voit que la conclusion dévote du roman, chez Apulée, bien que développée à l'excès par l'auteur latin, a son origine dans la tradition ; le pseudo-Lucien s'en écarte complètement : chez lui, la fin du récit est d'un comique indécent, fort peu en l'honneur du beau sexe.

de la maison ; celle-ci, devenue amoureuse du jeune homme, est prête à faire ce qu'il désire ; malheureusement, en imitant sa maîtresse, la petite étourdie se trompe dans ses sorcelleries et, voulant transformer son amoureux en oiseau, elle le métamorphose en âne. Ce point de départ des aventures, parfois assez agitées de Lucius, met à l'aise le lecteur, qui a le pressentiment qu'une histoire qui débute d'une façon aussi comique ne finira pas en tragédie. En outre, cette complication des récits antiques montre bien que les contes populaires sur le jeune homme transformé en âne *par une sorcière en colère* ne sont pas des souvenirs du roman antique, ce motif plus simple de la fureur de la sorcière se retrouvant dans les autres formes du récit recueillies en Syrie, en Russie, etc., où il s'agit d'une métamorphose en chien, de sorte que le conte s'éloigne beaucoup plus du récit antique (1).

Nous quittons maintenant l'antiquité pour le moyen âge. Ici, l'abondance des matériaux est telle que nous sommes obligés de nous borner à la littérature française. Nous citerons d'abord des exemples empruntés à l'épopée nationale, aux chansons de geste, en prenant d'abord celles qui traitent de l'histoire personnelle de Charlemagne.

Un récit épique qui, déjà au moyen âge, a paru singulier et qui a même indigné les admirateurs du grand empereur, racontait l'apparition d'un ange à Charlemagne, la nuit, pendant son premier sommeil : l'ange ordonne à l'empereur de se lever et d'aller voler, cette nuit-même ; s'il ne le fait pas, sa vie sera en danger. Charlemagne obéit, malgré son étonnement ; il sort seul, armé, à cheval ; il rencontre un chevalier, Basin, qu'il avait jadis combattu et chassé de ses terres et qui s'était fait « larron ». Charlemagne, sans se faire connaître, lui propose d'aller voler ensemble. Basin

(1) Le fait que le récit, avec transformation en un âne, a été noté au Tyrol, a fait supposer qu'il a été jadis connu en Italie.

accepte. Ils s'attaquent à eux deux à la demeure d'un beau-frère de l'empereur ; Basin pénètre à l'intérieur et entend comme quoi le grand personnage avoue à sa femme, la sœur de Charlemagne, qu'il fait partie d'une conspiration contre la vie de l'empereur et lui donne des détails : Charlemagne sera tué le lendemain. Basin raconte tout à son compagnon, resté dehors. Charlemagne rentre dans son palais et prend des mesures : le lendemain matin les conspirateurs sont arrêtés ; on trouve des couteaux sous leurs vêtements. Le beau-frère de l'empereur, qui s'obstine à affirmer son innocence, est vaincu dans un duel judiciaire par Basin, que Charlemagne a fait venir ; les conjurés sont pendus et Basin reçoit en récompense la main de la sœur de Charlemagne, veuve du conspirateur.

Ce récit est actuellement perdu en français, mais il a laissé des traces assez nombreuses dans la littérature française ; nous possédons en outre deux versions détaillées, l'une en vieux norrois, l'autre en néerlandais. Ce récit singulier, qui naturellement n'a rien d'historique, s'éclaircit quand on le rapproche d'un conte populaire qu'on a recueilli en Mongolie, en Russie, en Lithuanie et dans d'autres pays slaves et qui revient à ceci :

Un roi, un jour, reçoit de ses devins ou astrologues un avertissement pressant : il doit aller voler ; s'il ne le fait pas, il mourra. Le roi sort, déguisé, et rencontre un voleur : il lui propose d'aller voler ensemble chez le roi. Le voleur refuse et frappe même le roi. Les deux compagnons vont voler chez un grand personnage : le roi, chargé de faire le guet pendant que son compagnon, plus habile, va voler, entend le grand personnage exposer à sa femme sa résolution de tuer le roi au moyen d'une boisson empoisonnée qu'il lui offrira (1). Le lendemain, le per-

(1) Dans un conte du nord de la Russie, il s'agit d'une conspiration de boiars ; mais le projet est toujours d'empoisonner le roi.

sonnage se présente ; le roi l'oblige à boire lui-même la boisson qu'il avait préparée ; le coupable tombe mort. Le roi fait venir le voleur et le récompense.

Il est extrêmement probable (1) que le récit sur *Charlemagne et Basin* n'est que le développement de ce conte, qui doit être très répandu dans l'Europe orientale et qui a pu exister en France au moyen âge (2). Ce développement a eu lieu sous l'influence des exigences du style épique et sous celle de l'idée qui domine le cycle de Charlemagne, à savoir que l'empereur est placé sous la protection spéciale de Dieu, qui lui manifeste sa volonté par des anges qu'il lui envoie. C'est ainsi qu'un messenger céleste a pu remplacer les devins ou astrologues du récit populaire.

Un autre récit fantaisiste sur l'empereur, *le Pèlerinage de Charlemagne*, qui a fait également scandale, a pour point de départ un récit qui a été recueilli chez les Tatares de la Sibérie et chez les Géorgiens : un roi, qui se croit l'homme le plus riche, le plus magnifique de la terre, apprend qu'il existe quelque part un personnage, encore plus riche, plus magnifique que lui. Il se met en route pour vérifier la vérité de cette assertion. Ce récit s'est combiné avec la légende (d'origine cléricale, semble-t-il) du voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople, et peut-être avec un second récit ancien, aujourd'hui encore populaire en Tunisie et ailleurs en Orient, sur un roi qui reçoit à sa cour et régale trois jeunes gens très pénétrants, les fait espionner et découvre qu'ils tiennent des propos irrespectueux sur son compte ; une enquête instituée par le roi justifie les dires des

(1) Nous ne pouvons aller plus loin : à l'heure qu'il est, il n'existe pas encore de travail comparatif complet sur les versions slaves du conte.

(2) Nous avons déjà vu que des contes disparaissaient parfois de la tradition orale du pays où ils ont jadis été connus.

jeunes gens. Un troisième récit fantastique sur Charlemagne, qui se trouve dans un poème italien du xiv<sup>e</sup> siècle, *la Spagna*, lequel reproduit peut-être un poème épisodique français perdu, contient le thème, que nous avons signalé plus haut à propos du cycle du *Mort reconnaissant*, du personnage qui est transporté à une grande distance, d'une façon surnaturelle ou par un être surnaturel, juste au moment où sa femme, qui le croit mort, est sur le point de donner sa main à un autre homme.

A ces récits sur des aventures personnelles de Charlemagne vient s'ajouter celui sur la naissance et sur les malheurs de sa mère, Berthe « au grand pied ». Nous avons déjà dit que ce récit est essentiellement le conte si répandu de la *Fiancée substituée*. La chanson de geste du xii<sup>e</sup> siècle qui racontait pour la première fois l'histoire de Berthe est perdue, mais nous pouvons la reconstruire dans les grandes lignes ; elle contenait des détails singuliers, mais poétiques, qui nous permettent de soupçonner quelque peu les mobiles qui ont amené un poète du xii<sup>e</sup> siècle à rattacher cette histoire de la substitution au nom de la mère de Charlemagne. Dans le poème conservé, par Adenet le Roi, qui est du dernier quart du xiii<sup>e</sup> siècle, ces détails primitifs ont disparu ; le renouveleur a introduit dans son poème un élément dramatique, qui donne lieu à des scènes ingénieusement inventées ; mais, en innovant, il a conservé le thème primitif de la substitution, malgré ses invraisemblances.

*Renaud de Montauban* (les Quatre fils Aimon) est de tous les poèmes du cycle de Charlemagne, celui qui est resté le plus vraiment populaire : au siècle dernier on en réimprimait encore une adaptation en prose, pour la librairie de colportage. On y a signalé des traits de folklore et notamment celui-ci que Renaud, le cadet des « quatre fils Aimon », est en

même temps le plus vaillant et joue le rôle de chef. Cette prééminence accordée au plus jeune des frères est un trait que nous rencontrons constamment dans les contes, et qui n'est pas encore bien expliqué. Dans un conte russe publié par Erlenwein il se présente d'une façon qui rappelle particulièrement la légende épique de Renaud de Montauban : une femme met au monde dans une nuit, trois fils merveilleux, le premier, le soir, le second, à minuit, le troisième, à l'aurore. C'est ce cadet, Svëtozor, qui figure dans la suite du récit comme le chef des deux autres.

Une chanson de geste qui n'est rattachée à Charlemagne que d'une façon artificielle et relativement récente, mais qui est une des plus anciennes dont nous ayons connaissance, *Ami et Amile*, a pour sujet l'histoire de deux fidèles amis, qui se ressemblent tellement qu'on les prend l'un pour l'autre, de sorte que la femme d'Ami elle-même est dupe de la ressemblance. Ce thème de la ressemblance et de l'erreur de la femme est un emprunt à un conte extrêmement répandu (le n° 5 du recueil d'E. Cosquin) ; l'épisode final, si dramatique, d'Amile égorgeant ses enfants, pour guérir avec leur sang Ami atteint de la lèpre, est un emprunt à cet autre conte, également très répandu, celui du *Fidèle Compagnon*, que nous avons analysé dans notre premier chapitre et où le prince sacrifie de même ses enfants pour désensorceler avec leur sang son compagnon, pétrifié après lui avoir rendu un service incomparable, de même qu'Ami a rendu un service signalé à Amile ; dans le conte, comme dans le récit épique, les enfants sont ensuite rappelés merveilleusement à la vie. La combinaison ingénieuse d'éléments appartenant à deux contes merveilleux avec une tradition locale de l'église de Mortara (Italie du Nord) a formé ainsi une des légendes les plus célèbres du moyen âge.

Très célèbre également est, dans le cycle de Guil-



laume d'Orange le personnage de Rainoart, sorte de géant et de rustre, qui, armé de son terrible *tinel*, massacre d'innombrables Sarrasins. Dans la *Chanson de Guillaume* et dans le renouvellement de celle-ci, *Aliscans*, nous le voyons vivre, paresseux et méprisé, dans les cuisines du palais impérial, jusqu'au moment où il s'attache à la personne de Guillaume d'Orange et manifeste subitement sa force et son courage. Nous reconnaissons en lui le héros singulier (n° 46 du recueil d'E. Cosquin) qui passe toute son enfance et une partie de son adolescence inactif, couché dans son lit ou dans les cendres du foyer (1), jusqu'au moment où il va déployer subitement sa force formidable. Souvent ce récit sert d'introduction à un conte analogue à celui des aventures de Jean de l'Ours, armé de sa barre de fer, qui assomme ses ennemis. Nous reconnaissons dans cette barre ou canne de fer, l'original du *tinel* de Rainoart et jamais emprunt n'eut des destinées plus glorieuses : Rainoart devient aussi populaire en Italie qu'en France ; une statue de la cathédrale de Vérone, qui fait pendant à celle de Roland et qu'on considère souvent comme celle d'Olivier, représente plutôt, selon M. A. Thomas, Rainoart avec son *tinel* ; le Morgante d'un *Orlando* anonyme, repris et développé par Pulci, est une imitation évidente de Rainoart, et Pulci est le précurseur immédiat de Rabelais. Et, coïncidence remarquable : le même conte populaire donna naissance en Russie à Ilia de Mourom, un des héros les plus célèbres de l'épopée populaire russe.

*Hervi de Metz*, sorte de prologue ajouté après coup au vaste cycle des Lorrains, est essentiellement le développement d'un récit latin d'un miracle de saint Nicolas, qui est à son tour la mise en œuvre du conte du *Mort Reconnaissant* (version maritime), combinée

(1) C'est là le « Cendrillon mâle », dont nous avons parlé plus haut à propos du conte de *Cendrillon* (jeune fille).

avec une ancienne donnée épique, la princesse sarra-sine amoureuse d'un chevalier chrétien.

Enfin, la première partie du *Chevalier au Cygne*, ce récit qui sert d'introduction au cycle des Croisades (1), est la mise en œuvre de deux contes populaires. L'un, qui est universellement connu par les *Mille et une Nuits* de Galland (*Histoire des deux sœurs, jalouses de leur cadette* (2), contient le thème si curieux de la jeune femme, accusée d'avoir mis au monde des animaux, et celui des enfants qui réhabilitent et délivrent leur mère abandonnée et maltraitée. L'autre raconte l'histoire d'une sœur qui voit ses frères transformés en oiseaux par suite d'un vœu imprudent ou par la sorcellerie d'un personnage mal-faisant : grâce à des merveilles de dévouement, elle réussit à désensorceler ses frères. La combinaison de ces deux thèmes, obscurcie dans les versions plus récentes, est nettement visible dans le roman latin de Dolopathos, qui nous a conservé un résumé partiel de la chanson de geste primitive. Le rôle important de la sœur, qui s'effaça plus tard, y est clairement marqué.

Passant de l'épopée nationale aux romans « bretons », qui traitent de personnages et de sujets primitivement celtiques, nous y rencontrons en premier lieu le plus ancien et le plus célèbre de ces romans, celui de *Tristan*. Les recherches de ces derniers temps ont nettement établi l'existence d'un double élément dans cette histoire d'amour si célèbre : un élément spécialement celtique (irlandais ?), auquel sont venus s'ajouter des emprunts aux contes populaires internationaux et des fictions destinées à plaire au public

(1) On sait que *Lohengrin* de Richard Wagner est la mise en scène du *Chevalier au Cygne*, mais non de la partie qui nous intéresse ici.

(2) Ce conte, qui ne se trouve, semble-t-il, dans aucun manuscrit des *Nuits*, a été emprunté par Galland à la tradition orale.

« courtois » qui s'était formé, en France et en Angleterre, vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Au fond proprement celtique appartient notamment l'épisode si poétique de l'exil des deux amants dans la forêt, la vie dure et pénible qu'ils y mènent, soutenus par leur seul amour : c'est en quelque sorte un lieu commun de l'épopée irlandaise. — Au répertoire des contes doit être rapportée d'abord *la recherche de la femme à la chevelure merveilleuse* : le roi Marc voit deux hironnelles qui se querellent et qui laissent tomber un cheveu d'une longueur et d'une beauté extraordinaires. Le roi, pressé par ses barons de se marier, déclare qu'il n'épousera que la femme à laquelle a appartenu ce cheveu merveilleux. — C'est le thème dont nous avons parlé plus haut à propos de l'évolution des contes.

C'est Tristan qui se charge de la recherche de la femme merveilleuse et alors nous rencontrons, dans les versions diverses du roman, le thème si ancien du monstre (ici *un dragon*) tué, dont le héros coupe la langue. Enfin, on lit, dans la forme la plus ancienne du roman, un récit manifestement inspiré de l'épisode de la prostitution de la fille du roi, telle qu'elle se présente dans des versions orales du *Trésor du roi Rhampsinite* et dans des versions médiévales du même conte, mises par écrit dans l'Europe occidentale.

Les autres romans bretons (1), rattachés, d'une façon plus intime que *Tristan*, au roi Arthur et à sa Table Ronde, contiennent assez rarement des éléments empruntés au répertoire des contes internationaux.

En dehors de quelques épisodes, qui se trouvent

(1) Les *lais* de Marie de France (vers 1160-1170) qui sont de courts récits en vers sur des sujets celtiques (bretons) ou que l'auteur présente comme tels, contiennent des données intéressantes de folklore : on peut citer en particulier *Yonec* : c'est essentiellement le sujet de l'*Oiseau Bleu* de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, mise en œuvre littéraire d'un conte dont on a recueilli de nombreuses versions orales.

dans le *Torec*, le *Lancelot* en prose, etc., nous ne pouvons guère citer que le curieux roman de *Gauvain et l'Echiquier*. Ce roman est l'œuvre de deux poètes néerlandais (brabançons ou flamands) de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle; il est probablement traduit du français, ou, s'il est original, il a été conçu par un homme qui connaissait à fond les œuvres de Chrétien de Troyes et des poètes de son école et en appliquait les procédés. Mais pour le fond, *Gauvain et l'Echiquier* n'est que le développement du conte si répandu (déjà cité dans notre premier chapitre) du fils qui, sur l'ordre de son père, va chercher l'eau de vie ou un oiseau merveilleux. Seulement, ici, l'objet merveilleux est un échiquier et le père du héros est remplacé par le roi Arthur. L'auteur du roman a laissé de côté les deux frères du héros, d'abord imbéciles, finalement criminels, et il a modifié l'action, de manière à sauver l'honneur de son héros, Gauvain, le chevalier sans peur et sans reproche des romans de la Table Ronde. Il a mêlé à son récit des détails empruntés à d'autres œuvres littéraires du moyen âge; mais il a fidèlement respecté l'idée fondamentale du conte : le héros obligé, par une série de complications, de conquérir pour un autre une belle princesse, dont il devient par la suite amoureux et qu'il désire garder pour lui-même. Dans le roman, comme dans certaines versions du conte, figure un animal secourable (un renard) qui est un homme métamorphosé!

Les romans dits « d'aventures », qui ne se rattachent à un cycle spécial, nous fournissent des exemples assez nombreux de l'action des récits folkloriques. — Le roman de *Partonopeus* (dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle), une des œuvres les plus gracieuses du moyen âge français, contient le thème de *Psyché*, mais renversé, de sorte que c'est la femme qui est l'épouse mystérieuse. A ce thème, le récit plus court

qui servait de modèle à l'auteur rattachait probablement une de ces histoires celtiques de fées, comme on en trouve dans les *lais* de Marie de France. Dans le roman, la fée est devenue une impératrice de Constantinople, ville des merveilles pour les Français du XII<sup>e</sup> siècle.

*Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dôle*, élégant récit du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, développe le conte du pari sur la vertu d'une femme, dans la forme ancienne du thème, où la femme, objet du pari, est la *sœur* du héros du récit. — Une forme moins ancienne du même thème se trouve dans le *Comte de Poitiers* et dans le développement de celui-ci, le *Roman de la Violette*; dans ces deux récits, il s'agit, non d'une sœur, mais d'une épouse.

Un thème des plus singuliers est celui de la *Fille aux mains coupées*; dans les versions qui semblent les plus primitives, l'action a le même point de départ que dans *Peau d'Ane* : un roi veut épouser sa propre fille; comme celle-ci refuse de consentir à cette union monstrueuse, le père lui fait couper les mains et l'expose ainsi dans une forêt. Elle a dans la suite des aventures : mariée, elle est exposée de nouveau, par suite d'une machination, avec l'enfant qu'elle a mis au monde; au milieu de sa plus grande détresse, elle plonge ses moignons dans l'eau d'une fontaine, sur quoi ses mains lui sont rendues merveilleusement; plus tard son mari la retrouve. — Nous rencontrons ce thème pour la première fois, assez altéré, en Angleterre, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dans un récit latin; depuis, il a été traité souvent sous forme littéraire; à en juger d'après le domaine géographique fort étendu sur lequel on a recueilli le récit populaire, il doit être bien plus ancien que le XII<sup>e</sup> siècle. Des nombreuses mises en œuvre littéraire du moyen âge, la plus intéressante est la *Manekine*, roman en vers de Philippe de Beaumanoir, composé entre 1270 et 1280;

de certains indices on peut conclure que l'auteur connaissait à la fois un récit littéraire, composé en Angleterre, et un récit oral, auquel il emprunta, en le déplaçant, le miracle de la main retrouvée (1).

*Le Roman d'Ipomédon*, de Huon de Rotelande, est essentiellement la forme chevaleresque du conte du *Saut vers le faite*; mais, conformément aux mœurs du moyen âge, le triple saut, chaque fois sur un cheval de couleur différente, est devenu une triple victoire dans un tournoi. Le même thème se retrouve comme épisode, dans d'autres romans du moyen âge; le plus récent est *Olivier de Castille*, roman en prose du milieu du xv<sup>e</sup> siècle, sur lequel nous aurons à revenir à propos des récits qui traitent du *Mort Reconnaissant*.

Un récit apparenté à l'histoire du *Triple Tournoi* fait le fond de *Robert le Diable*; mais dans ce cas-ci, l'œuvre est restée si célèbre et l'utilisation du récit populaire est tellement ingénieuse, que nous devons nous y arrêter quelque peu. — L'histoire de Robert le Diable, sous ses différentes formes, revient essentiellement à ceci : un jour, une duchesse de Normandie, qui n'a pas d'enfants, souhaite d'en avoir un, dût-il lui venir du diable. Robert, le fils qu'elle obtient par l'entremise du Malin se montre dominé par tous les mauvais instincts et mène une vie sauvage, criminelle et sacrilège. Un beau jour, par une inspiration subite, il se demande pourquoi il est si mauvais; il interroge sa mère en la menaçant; la malheureuse femme, obligée de dire la vérité, raconte l'histoire de son souhait imprudent. Robert part pour Rome et s'y livre, sur l'ordre d'un pape et d'un comte, à une terrible pénitence, contrefaisant le fou et le muet. A plusieurs reprises, cette pénitence est entrecoupée,

(1) Dans le roman, c'est l'héroïne elle-même qui se coupe une main, afin d'échapper au mariage dont elle est menacée; cette version de l'aventure se retrouve dans quelques contes oraux, peut-être par influence littéraire.

sur un ordre divin, par une apparition guerrière de Robert, qui reçoit d'un ange, cheval et armure, et repousse courageusement une armée d'Infidèles qui attaquent l'Empereur de Rome ; chaque fois, ses exploits accomplis, il dépose son armure et redevient le fou méprisé ; finalement, un miracle révèle que le fou, bafoué de tous, est l'homme auquel l'Empereur doit son salut ; Robert s'étant fait connaître, l'Empereur lui offre la main de sa fille.

Cette histoire, à partir du moment où Robert commence sa pénitence à Rome, est la transformation dévote d'un conte populaire très répandu, qui, dans la version la plus simple, recueillie notamment en Allemagne et en Russie, contient ces données : un jeune homme arrive sous un déguisement misérable, qui cache sa beauté (1), à la cour d'un roi, s'y fait aimer de la fille du roi, qui a découvert le secret de sa beauté, la princesse l'épouse, mais le couple vit méprisé et à l'écart ; *le roi étant attaqué par un ennemi puissant, le jeune homme, monté sur un cheval merveilleux et revêtu d'une armure merveilleuse, parvient à vaincre jusqu'à trois fois l'armée ennemie ; chaque fois il reprend, après la victoire, son déguisement misérable, jusqu'à ce qu'enfin le roi trouve moyen de découvrir son identité, ce qui amène naturellement le triomphe du héros jusque-là dédaigné et bafoué !* — Des traits précis du conte se retrouvent dans le roman ; c'est ainsi que, dans le conte russe, le héros entre au service du roi en qualité de garçon jardinier et attire ainsi l'attention de la fille du roi ; dans le roman, Robert va chaque jour se laver à la fontaine dans le *jardin* de l'empereur, sous les yeux de la princesse et c'est dans le même *jardin* qu'il reçoit d'un ange, cheval et armure. De même, dans les contes, comme dans la légende, c'est une blessure que le héros a

(1) Dans certaines versions, il a une chevelure merveilleuse.

reçue qui amène la découverte de son identité (1).

La première partie de *Robert le Diable*, peut être le souvenir d'un autre conte (n° 14 du recueil d'E. Cosquin) où un homme qui n'a pas d'enfants rencontre le Diable, qui lui promet deux fils, pourvu qu'il lui en cède un ; ce fils, élevé par le Diable, épouvante dans la suite tout le monde par sa force et sa violence. C'est de ces données traditionnelles que s'est emparé un poète de talent du XII<sup>e</sup> siècle pour composer, en faisant appel aux idées religieuses du temps, une histoire de crimes, de terribles pénitences et de vaillance guerrière, telle que le moyen âge les aimait ; son œuvre, transformée et finalement mise en prose, a eu un succès qui s'est prolongé dans maint pays, on peut dire jusqu'à nos jours. Et finalement, on est bien obligé de mentionner le livret d'opéra, composé par Scribe et G. Delavigne pour Meyerbeer, et dans lequel, malgré des extravagances de toutes sortes, les grandes lignes du sujet sont encore reconnaissables (2).

Enfin nous devons mentionner ici la transformation chevaleresque que subit au moyen âge le vieux conte du *Mort Reconnaissant* : le jeune voyageur devient un chevalier ruiné par ses dépenses et sa générosité excessives (personnage fréquent dans les récits du moyen âge) qui donne la dernière somme d'argent dont il dispose pour racheter et faire enterrer un mort auquel on avait refusé la sépulture parce qu'il avait

(1) Comparer E. COSQUIN, *Contes populaires de Lorraine*, n° 12, et les récits cités dans les remarques, en observant que le conte publié par Cosquin représente une forme moins simple du thème que les contes allemand et russe.

(2) Notons que le livre populaire en prose ne peut être la source des contes populaires que nous venons de citer : il contient des traits précis (les détails de la pénitence imposée à Robert, le miracle de la fille de l'Empereur, muette de naissance, douée subitement de la parole pour certifier l'identité du fou méprisé avec le chevalier victorieux) qui manquent dans les contes et qui cependant devraient s'y retrouver si ces contes provenaient du livre.



laissé des dettes. Au lieu d'aider le héros à vaincre les démons qui habitent le corps d'une jeune fille possédée, le Mort lui procure les ressources nécessaires pour paraître à un tournoi dont le prix sera la main d'une princesse, et où le chevalier est victorieux. A la fin du récit nous retrouvons le pacte, le partage de la femme, exigé par le Mort, et la fidélité du héros à la parole donnée. — Ce thème est très fréquent dans la littérature du moyen âge, sous des formes diverses le plus souvent altérées; le récit qui a le mieux conservé les données originales est un poème anglais du xiv<sup>e</sup> siècle, très probablement imité d'un poème français perdu, peut-être écrit en Angleterre. Après ce poème, l'œuvre la moins infidèle à l'idée originale est un roman en prose du milieu du xv<sup>e</sup> siècle, que nous avons déjà mentionné, *Olivier de Castille*. Dans ce roman, qui est resté populaire en maint pays, l'histoire du *Mort Reconnaissant* est combinée avec celle du *Triple Tournoi*, ce qui était facile, puisque dans les deux récits il était question d'un tournoi.

Voici l'essentiel des œuvres sérieuses du moyen âge, inspirées par des contes populaires (1). Mais à côté de ces récits sérieux, il y a la masse des contes à rire, des *fableaux*. Renvoyant pour les fableaux en général et pour ceux qui sont en rapport avec des récits oraux au livre de M. Bédier, nous mentionnons ici un récit plus développé qui se présente cependant avec la qualification de « fableau »; c'est le *Trubert* de Douin de Lavesne (xiii<sup>e</sup> siècle). Ce poème, extrêmement grossier et qui n'a pas d'autre mérite que le

(1) Nous pourrions citer encore d'autres exemples, notamment la singulière histoire de la naissance de sainte Anne (*Roman de saint Fanuel*), œuvre d'un jongleur, mise en tête d'une compilation de récits tirés des Évangiles, et qui est la mise en œuvre d'un conte tout aussi singulier, sur lequel on peut consulter E. Cosquin, dans *Revue des Traditions populaires*, XXX (1915), 66. L'exposé complet de la question demanderait des détails dans lesquels nous ne pouvons entrer ici.

style, singulièrement franc et direct, est intéressant pour nous parce qu'il est, ainsi que le reconnaît, au début, l'auteur lui-même, une compilation de « fables », de contes, ou d'épisodes empruntés à des contes. Les récits les plus nettement reconnaissables sont une histoire brutale de vengeance, de coups de bâton, etc., qu'on retrouve depuis le Nord de la Russie jusqu'en Sicile (E. Cosquin, n° 81), et le joli conte du « héros malgré lui », (E. Cosquin, n° 8, Grimm n° 20), qu'on a noté dans l'Arménie et dans l'Inde, comme en France.

A côté de ces récits plaisants à personnages humains, il y a ceux dont les acteurs sont des animaux, la célèbre collection de récits, primitivement détachés, déjà connue au moyen âge sous le nom général de *Roman de Renard*. Cette œuvre, une des plus caractéristiques de moyen âge, a joui d'une vogue extraordinaire, à l'étranger comme en France; on sait que cette vogue a été telle que le mot *renard*, primitivement le nom propre du protagoniste de ces récits, a remplacé jusque dans le patois le vieux mot « goupil », d'origine latine. L'origine de cette singulière fiction, ou plutôt série de fictions, a donné lieu à toutes sortes de discussions et de systèmes. Aujourd'hui, le problème est résolu, au moins dans les grandes lignes, la solution vraie fut indiquée dès 1881 par G. Paris. Le *Roman de Renard* se compose de deux éléments. Le premier est d'origine classique, savante : les fables « ésopiques » étaient étudiées au moyen âge dans les écoles du clergé, on lisait spécialement les fables de Phèdre, mises en prose, et aussi d'autres fables ésopiques que Phèdre n'avait pas traitées et qui vinrent, semble-t-il, à une époque tardive de Constantinople par l'entremise de l'Italie, qui avait conservé des relations suivies avec l'Empire d'Orient. Des ecclésiastiques séculiers, aussi bien que des moines, s'amuserent à mettre ces fables en vers

latins, avec toutes sortes de développements de leur façon. Une fable qui eut un succès spécial est celle du *Lion malade, du Loup et du Renard*, que tout le monde connaît par La Fontaine (VIII, 3) et qui contient les données essentielles de la royauté du Lion, et de l'antagonisme du Loup et du « Goupil ». Elle fut racontée en vers latins au x<sup>e</sup> siècle par un moine lorrain avec un tel luxe de détails qu'elle forme une véritable « épopée animale » (*Ecbasis Captivi*) ; nous la retrouvons comme épisode central dans l'*Ysengrimus*, œuvre bien plus vaste, composée semble-t-il, dans la Flandre française par un certain Nivard, en 1152 un peu après.

C'est dans l'*Ysengrimus* que nous rencontrons pour la première fois « Renard » (*Reinardus*) comme nom propre du goupil, à côté d'*Ysengrin* (1) (*Ysengrimus*) nom de sa dupe et de son adversaire, le loup. Mais ce poème du milieu du xii<sup>e</sup> siècle présente une autre particularité qui nous intéresse spécialement : l'auteur, à côté de la fable ésopique, a connu et exploité des récits populaires, des « contes d'animaux », recueillis de nos jours dans la tradition orale de maint pays. — C'est ce double élément, classique et populaire, que nous retrouvons dans les récits (« branches ») les plus anciens du *Roman du Renard* et ce sont justement les mêmes fables, les mêmes récits, souvent avec les mêmes détails très particuliers, que nous lisons dans l'œuvre latine et dans l'œuvre française. Dès lors il y a beaucoup de vraisemblance dans la théorie développée récemment par M. L. Foulet : des poètes français, connaissant l'*Ysengrimus* et son succès dans le monde des ecclésiastiques

(1) Le nom d'Isengrin était connu comme sobriquet du loup à Laon, dès 1112. Il semble bien que les noms de *Renard* et d'*Isengrin* aient paru pour la première fois dans une œuvre latine perdue, antérieure à 1112 et postérieure à l'*Ecbasis Captivi*, quine les connaît pas encore.

tiques, des « clercs », auraient eu l'idée de lui emprunter des récits, qu'ils auraient racontés à leur façon, en laissant de côté les allusions satiriques et les développements savants qui n'auraient pas été goûtés du grand public, mais en ajoutant des détails de leur crû. — Une fois des récits de ce genre mis à la mode et les poètes ayant pris dans le poème latin tout ce qui leur convenait, ils empruntèrent de nouveaux récits à la tradition populaire ou aux fables latines des écoles, ou bien, ils débitèrent sur « Renard », devenu décidément le héros du cycle, des récits librement inventés.

Chose remarquable : de ces récits inventés aucun — à l'exception de la fameuse « branche » du « *Jugement de Renard*, très spirituellement imaginée (1) — ne vaut les vieux récits traditionnels qui se trouvent déjà en partie dans l'*Ysengrimus* : *Les Animaux en voyage ou la Ligue des faibles* (= le *Pèlerinage de Renard*, le *Goupil qui fait le mort* et la *pêche du loup sur la glace*, le *Goupilet la Louve* (*Renard et Hersent*), et qui constituent avec quelques fables ésopiques heureusement développées (*Renard et le Corbeau*, etc.) le fond des branches les plus anciennes.

Parmi ces récits, il y en a un particulièrement important pour l'évolution ultérieure du cycle : c'est l'histoire des amours de Renard et de la Louve (*Hersent*); ces amours constituent le grief principal d'Isengrin, le mari d'Hersent, contre Renard; et c'est, également, par suite de cette histoire que Renard est devenu, pour les poètes postérieurs, un véritable don Juan du monde animal, qui réussit à séduire la Reine (la Lionne) elle-même. Le fond de ce récit, raconté

(1) Ce récit fut heureusement développé en néerlandais, au XIII<sup>e</sup> siècle, augmenté d'une suite de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, il survécut sous des formes modernisées, dans les Pays-Bas, en Angleterre, en Allemagne, etc., et parvint jusqu'à Goethe, tandis que, en France même le *Roman de Renard* était oublié, avec l'ensemble de la littérature du moyen âge.

dans l'*Ysengrimus* beaucoup plus simplement que dans le *Roman de Renard*, est ce conte, déjà mentionné dans notre premier chapitre, sur l'animal rusé qui réussit à faire violence à la femelle d'une espèce plus robuste, mais moins intelligente. Nous retrouvons cette histoire, au moyen âge même, dans un recueil de fables et de contes en vers, traduit par Marie de France d'après un original anglais perdu, de la fin du XI<sup>e</sup> ou des premières années du XII<sup>e</sup> siècle (dans cette version, ce n'est pas la louve, mais l'ourse qui est la victime du « goupil »), et chez un grammairien arabe, Meidani, mort l'an 518 de l'hégire (années 1124-1125 de J.-C.), qui l'emprunte à un grammairien plus ancien, pour l'explication d'un proverbe en rapport avec le conte; ici, le « goupil » est toujours le héros de l'aventure, mais le récit est curieusement altéré, sous l'influence des mœurs « spéciales » qu'on attribue à tort ou à raison aux Arabes. Nous avons, par conséquent, la preuve de l'antiquité de ce thème si répandu et multiforme du Viol (puisque'il faut bien l'appeler par son nom) et il est probable que les autres contes internationaux, utilisés dans l'*Ysengrimus* et dans le *Roman de Renard*, avaient de même circulé oralement bien avant le moment où ils prirent place, à peine modifiés, dans le cadre de « l'épopée animale », cette œuvre si vivante du moyen âge français.

Nous abordons finalement les littératures modernes. A partir de la Renaissance, certes, chez les différents peuples, la littérature d'imagination, narrative aussi bien que dramatique, change de caractère : on voit paraître un nouveau facteur, qui menace de tout absorber : l'imitation de la littérature gréco-romaine ; de plus, le romancier, l'auteur dramatique, sont dans l'obligation (surtout à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle) d'inventer eux-mêmes la matière de leurs œuvres, au lieu de la prendre toute faite. Cependant, les écrivains

subissent parfois l'influence des contes populaires (1) ; il est vrai que, le plus souvent, ils ne les empruntent pas directement à la tradition, mais à des recueils qui reproduisent souvent des récits empruntés à ce qui était resté vivant de la littérature du moyen âge. Trois exemples, pris dans l'histoire d'œuvres dramatiques célèbres, serviront de conclusion à cet aperçu de l'influence littéraire des contes.

Le thème essentiel du *Marchand de Venise* de Shakespeare est, ainsi que chacun le sait, l'histoire de la livre de chair donnée en gage. La source directe ou indirecte de Shakespeare — ou peut-être d'un dramaturge antérieur, dont il a repris l'œuvre imparfaite — doit être cherchée dans le *Pecorone*, recueil du Florentin Giovanni, composé en 1378. Mais l'histoire se trouve sous une forme plus simple dans les *Gesta Romanorum*, recueil de récits latins à l'usage des prédicateurs, composé au début du xiv<sup>e</sup> siècle ; une troisième version, antérieure d'un siècle à celle des *Gesta*, se lit dans le roman latin *Dolopathos*, composé en Lorraine à la fin du xii<sup>e</sup> ou dans les premières années du xiii<sup>e</sup> siècle. Le fond du récit est le même dans les trois versions ; mais, tandis que, dans le *Dolopathos* et dans les *Gesta*, l'amoureux emprunte lui-même l'argent et donne sa chair en gage, afin de pouvoir conquérir la femme qu'il veut absolument épouser, l'auteur italien introduit une complication ; chez lui, c'est un marchand qui emprunte l'argent et signe le pacte fatal, afin de rendre service à son ami, l'amoureux ; il a ainsi introduit dans le récit ce thème de l'amitié, dont Shakespeare a tiré si heureusement parti. — Dans la tradition écrite, nous ne pouvons remonter plus haut que

(1) On peut citer particulièrement Prosper Mérimée ; deux de ses nouvelles sont empruntées, pour le fond, à des contes : *Lokis*, qui est inspiré par *Jean de l'Ours*, et *Federigo*, qui est une modification d'un récit du type du *Bonhomme Misère*.

le *Dolopathos* ; la tradition orale nous offre des récits slaves, plus simples que les récits écrits, et recueillis en Bosnie et chez les Slovènes : afin de pouvoir épouser la jeune fille qu'il aime, le héros du conte, un jeune paysan qui n'a pas le sou, s'adresse à un usurier juif ; celui-ci prête l'argent, mais à condition que le paysan donnera en gage la moitié de sa langue, à découper par le créancier, au cas où la dette ne serait pas payée dans le délai fixé. Comme dans les récits de *Dolopathos* et des *Gesta Romanorum*, c'est la jeune fille dont le héros était amoureux et qu'il a épousée, qui le sauve (1), en prenant la place du juge et en rendant la sentence. — Ce thème se retrouve dans un conte de la Haute-Ecosse, mais rattaché singulièrement à celui de la *Gageure*, dont nous avons parlé plus haut ; la langue est remplacée ici par une bande à découper dans la peau du débiteur, modification qui diminue le danger couru par celui-ci et nuit à l'intérêt dramatique du récit.

Quant à l'origine du thème, nous ne faisons que mentionner la théorie trop ingénieuse de Benfey, qui le rattachait aux récits indiens où le Bouddha — ou un Dieu — donne une quantité de sa chair déterminée d'avance, pour sauver un être qu'un autre être mal-faisant veut dévorer : cette hypothèse est forcée et les documents ne la soutiennent nullement. Au contraire — ainsi qu'on l'a vu bien avant Benfey — les contes de ce thème rappellent de la façon la plus naturelle la disposition de la loi romaine des Douze Tables, qui permettait au créancier de découper un morceau de chair dans le corps du débiteur insolvable. Maintenant, comment devons-nous nous représenter la formation du conte ? La stipulation des Douze Tables, mentionnée chez plusieurs écrivains latins, pouvait être

(1) Chez Giovanni et chez Shakespeare, c'est justement la femme de l'amoureux qui rend la sentence, mais elle sauve l'ami de son mari ; non ce mari lui-même.

facilement connue dans les écoles du moyen âge : devons-nous supposer que le récit s'est formé dans le monde des ecclésiastiques savants, des « clercs », pour se propager de là dans le peuple? — Cela n'est pas impossible; mais il n'est cependant guère probable que des « clercs » du moyen âge, gens essentiellement misogynes, aient inventé un récit qui aboutit à la glorification de la femme, seule capable de résoudre une difficulté juridique, en apparence insoluble. Il est plus naturel de supposer que le souvenir de la disposition des Douze Tables — ou d'une disposition analogue dans le droit de quelque autre peuple ancien (1) — se sera cristallisé dans la mémoire populaire sous l'aspect d'un conte, qui a pris, dès le XII<sup>e</sup> siècle, une forme littéraire et parvint ainsi aux mains de Shakespeare. Cette solution est d'autant plus vraisemblable que nous avons vu qu'un autre conte — ou plutôt un cycle de contes *le Mort reconnaissant* — s'inspire également du souvenir d'une coutume du droit primitif.

Une autre œuvre célèbre de Shakespeare repose, au moins en partie, sur une donnée de folklore : c'est *la Tempête*. Ce drame fantastique, qui ne peut être antérieur à l'an 1610, présente, quant au sujet, de telles analogies avec une pièce du poète nurembergeois J. Ayrrer (mort en 1605), *la belle Sidéa*, qu'il est impossible de repousser l'idée d'un rapport historique entre les deux œuvres. Shakespeare a-t-il connu le drame d'Ayrrer par l'entremise des comédiens anglais ambulants qui allaient de son temps faire des « tournées » en Allemagne? Le poète allemand, qui a certainement imité des pièces anglaises, a-t-il travaillé d'après un drame anglais perdu, que Shakespeare aurait connu de son côté, ou bien les deux œuvres dérivent-elles de quelque nouvelle qu'on n'a pas

(1) J. Grimm a signalé un texte de ce genre dans un ancien coutumier norrois.



encore signalée? Ce qui est certain, c'est que la donnée fondamentale des deux œuvres est la même; que les quatre personnages essentiels de Prospero, Miranda, Ferdinand et Ariel se retrouvent sous une forme maladroite dans l'œuvre d'Ayrer. Dans ce drame enfantin et incohérent, si différent de l'œuvre puissamment organisée et Shakespeare, l'histoire de Ludolf, prince détrôné et magicien (le Prospero de Shakespeare) de sa fille Sidéa (Miranda), et d'Engelbrecht (le Ferdinand du drame anglais), fils de l'ennemi de Ludolf, est manifestement une transformation littéraire du conte si répandu de l'*Ogre, sa fille et le jeune homme*, que nous avons appris à connaître comme l'original des récits grecs sur Jason et Médée. Le jeune Engelbrecht, dans une partie de chasse, se risque dans la solitude où s'est réfugié Ludolf; celui-ci, par des moyens magiques, soumet à sa puissance le fils de son ennemi; il lui impose de durs travaux: il doit couper et transporter du bois, sous la surveillance de Sidéa (1); mais celle-ci devient amoureuse du jeune homme; elle s'enfuit avec lui. Dans la dernière partie de la pièce, que Shakespeare a laissée de côté, il en est d'Engelbrecht, comme du jeune homme dans de nombreuses versions du conte: il oublie celle qui l'a sauvé et est sur le point d'en épouser une autre. Or, c'est justement en Allemagne qu'on a noté une version du thème où le personnage malfaisant, si souvent identifié dans les versions européennes avec le Diable, est qualifié de sorcier et où la tâche unique imposée au héros consiste à fendre du bois avec une hache en bois et à le scier avec une scie en bois (2); dans cette version également, le jeune homme s'enfuit

(1) Cette scène se retrouve chez Shakespeare. D'autre part, cette tâche de bois à couper se rencontre dans de nombreuses versions du conte, recueillies en Europe ou hors d'Europe.

(2) Ce fait peut être cité en faveur de l'hypothèse qui voit dans la pièce allemande, transmise en Angleterre d'une façon où d'une autre, la source directe de la *Tempête*.

avec la fille du sorcier, puis l'oublie et devient le fiancé d'une autre. — Les lignes essentielles du conte, encore visibles chez Shakespeare, sont conservées plus nettement chez Ayrrer, ce qui est naturel, celui-ci étant plus près de la source folklorique que le poète anglais.

Si ces observations sont justes, le conte, si extraordinairement répandu, de *l'Ogre et de sa fille* aurait eu la singulière fortune d'avoir été la source, dans l'Antiquité, de l'histoire de Jason et de Médée, et, dans les temps modernes (indirectement, il est vrai) celle d'une des œuvres les plus poétiques de Shakespeare.

Notre dernier exemple sera le drame espagnol d'où est sortie toute la légende de don Juan. Les recherches minutieuses de la critique (1) ont fait justice des théories en l'air qui attribuaient à cette légende — avec celle de Faust la plus célèbre des littératures modernes — une origine historique; il est certain désormais que le drame *El Burlador de Sevilla*, publié en 1630 sous le nom de Tirso de Molina, est tout entier une fiction, qui ne contient d'historique que quelques noms propres; mais il est également certain que cette fiction est une combinaison habile d'éléments préexistants. Lope de Vega et, avant lui, déjà au xvi<sup>e</sup> siècle, Juan de la Cueva (1581), avaient mis en scène le jeune débauché qui ne recule devant aucun forfait quand il s'agit de la satisfaction de ses passions; la statue, devenue vivante et douée de la parole (la « statue du Commandeur ») se retrouve dans d'autres drames espagnols, notamment dans une scène de Lope de Vega, que l'auteur du *Burlador* avait certainement présente à l'esprit quand il écrivit son drame.

Mais ces deux thèmes ne nous donnent pas ce qui

(1) Voir sur la question : G. Gendarme de Bévotte, *la Légende de don Juan*. Paris, 1911, 2 vol. in-16.

distingue spécialement le *Burlador* : l'invitation adressée par don Juan à la statue (1), la venue de celle-ci et sa contre-invitation, puis la fin tragique du héros, entraîné par la statue en Enfer. — C'est ici que la tradition populaire vient à notre secours. Dans bien des pays d'Europe on trouve, comme conte populaire, l'histoire d'un personnage inconsideré, ou irrespectueux, ou imprudent, qui heurte du pied une tête de mort et l'invite à dîner. Le mort paraît et, dans la majorité des versions, la fin est tragique : l'imprudent meurt de frayeur, ou est tué. — Ceci est la version la plus courte; dans des rédactions plus détaillées, le mort, après avoir dîné avec le vivant, l'invite à son tour; l'homme se présente au rendez-vous funèbre et c'est alors qu'a lieu le dénouement, souvent tragique (2).

En Espagne, le conte fut développé en un chant populaire (*romance*) et il est remarquable qu'ici le personnage irrespectueux est expressément dépeint comme un jeune libertin, qui ne va à la messe que pour y lorgner les jolies femmes. Ici encore, nous avons la contre-invitation : le mort, après s'être présenté au dîner, invite le jeune fou, qui doit se présenter à l'église. Le libertin s'y rend, courageusement; le mort l'entraîne vers une tombe ouverte; mais le jeune homme ayant invoqué Dieu et portant sur lui une relique qui le protège (détail bien espagnol) est finalement relâché! — Dans le personnage

(1) Dans la pièce de Lope de Vega (*Dineros son calidad*) le personnage qui défie la statue a le rôle sympathique et demeure victorieux. — Les origines de cette idée dramatique, si saisissante, de la statue animée ne sont pas encore bien éclaircies; mais ce problème est secondaire en ce qui concerne la légende proprement dite de don Juan : il paraît certain que ce n'est pas l'auteur du *Burlador* qui a inventé ce thème et qu'il l'a emprunté à Lope; voir G. Gendarme de Bévotte, I, 28.

(2) Dans un autre groupe de contes populaires, la tête du mort est remplacée par un *pendu*; une belle version de ce type se lit chez Luzel, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*.

de ce jeune amateur du beau sexe, expressément qualifié de *caballero*, on relève déjà quelques-uns des traits du don Juan du drame ; l'auteur du *Burlador* a pu connaître le chant populaire (1) et en combiner les données avec celles du débauché sans scrupules et de la statue vivante ; c'est cette combinaison qui constitue son œuvre, destinée à un si prodigieux succès.

Pendant quelque temps, on a attribué une certaine importance dans la question de l'origine de la légende de don Juan, à un drame d'un Jésuite anonyme, représenté en 1615 par les élèves du collège d'Ingolstadt et dont nous connaissons le résumé. Dans cette œuvre singulière, un comte italien, athée et matérialiste, heurte du pied un crâne qu'il trouve sur son chemin et l'invite à dîner, en termes moqueurs et insultants. Le mort paraît au festin, se fait connaître comme un ancêtre du comte, se dit condamné aux supplices infernaux à cause de ses péchés, tue Léontius et entraîne son âme en enfer.

Cette pièce scolaire suscita en Allemagne et aux Pays-Bas de nombreuses imitations sous forme dramatique ou narrative ; devons-nous admettre qu'elle a exercé une certaine influence sur le drame espagnol, avec lequel elle présente de remarquables analogies ? Chronologiquement, ce serait possible, mais ce n'est guère probable. Non seulement le caractère de don Juan diffère complètement de celui de Léontius, mais M. de Cock, le folkloriste flamand, a observé justement que les deux pièces se rapportent chacune à une forme différente du *Mort invité* : le *Burlador* correspond aux contes et chants populaires où il y a contre-invitation de la part du Mort, *Léontius* à la

(1) Un chant populaire analogue a été recueilli en Portugal : là, le héros est simplement un imprudent, il a également la vie sauve, grâce aux conseils d'un prêtre. Le fait qu'on retrouve la légende en Portugal indique que le thème du « mort invité » est depuis longtemps acclimaté dans la péninsule ibérique.

forme plus simple du récit, où cette contre-invitation manque. Le poète espagnol et le jésuite allemand ont, par conséquent, mis en œuvre, chacun de son côté, une version différente du thème, et l'hypothèse de l'utilisation du drame scolaire par Tirso de Molina (Fray Gabriel Tellez) ou l'auteur, quel qu'il soit, du *Burlador* devient inutile. — Il serait difficile de trouver un exemple plus frappant des services que l'étude des contes peut rendre à l'histoire littéraire.

Jusqu'ici nous avons vu les contes servir de thèmes à des compositions littéraires plus ou moins développées, narratives ou dramatiques (1); il nous reste à considérer les œuvres où ces récits, très peu modifiés, se présentent simplement comme des contes, à savoir les grands recueils de contes que possèdent les différentes littératures. Le recueil des *Milésiaques* d'Aristide, ce *Décameron* du monde antique (2), étant perdu sans retour, une telle étude, si l'on voulait observer l'ordre chronologique, devrait débiter par l'examen des recueils de l'Inde, traiter des *Mille et une Nuits*, le plus célèbre des romans « à tiroir », faits à l'imitation des recueils indiens, puis passer en Occident, rappeler le roman des *Sept Sages*,

(1) Le cas s'est même présenté que des contes populaires soient devenus des anecdotes pseudo-historiques. Pour la France, on peut citer « la pie voleuse ou la servante de Palaiseau » (le thème de la personne soupçonnée injustement d'un vol commis réellement par un animal se trouve déjà dans les anciens recueils bouddhiques); pour l'Angleterre, « Whittington et son chat » : l'histoire de la personne qui fait fortune en vendant son chat dans un pays infesté de rats et de souris et où le chat est inconnu, se trouve sous des formes diverses dans les contes populaires.

(2) Du moins, c'est l'avis de la majorité des philologues. Quelques-uns des récits insérés par Apulée dans son roman des *Métamorphoses* peuvent nous donner une idée du contenu des *Milésiaques* : un de ces récits est parvenu, très probablement par tradition orale, aux poètes du moyen âge (*Les Braies du cordelier*, fableau du XIII<sup>e</sup> siècle). A la même catégorie appartient la *Matrone d'Ephèse*, que nous connaissons par Pétrone et une fable de Phèdre; ce récit donne lieu à des questions très intéressantes aussi au point de vue du folk-lore, mais que nous ne pouvons traiter ici.

réplique d'un original indien perdu, et les recueils latins d'Exemples à l'usage des prédicateurs.

On passerait ainsi à Boccace et à ses imitateurs; on s'arrêterait à Straparole (1550), le premier qui ait eu l'idée d'admettre dans un recueil de nouvelles des contes merveilleux d'origine populaire, puis à Basile et son recueil de contes merveilleux en dialecte napolitain; de là, passant en France, on reviendrait à Perrault et son petit volume, point de départ de notre exposé! — Mais ce serait là un ensemble bien vaste, surtout si l'on y ajoutait, comme il serait naturel, l'étude de l'influence que ces recueils ont exercée sur la littérature dramatique et narrative des différents peuples. Nous nous bornerons par conséquent à donner quelques détails sur les recueils indiens, que nous avons si souvent eu l'occasion de citer.

Ce sont les sectes religieuses et avant tout le Bouddhisme, qui ont, les premiers, recueilli dans l'Inde, des contes pour les faire servir à leur enseignement religieux et moral. Le recueil le plus célèbre des récits bouddhiques est celui des *jâtakas* que possède le Bouddhisme méridional (1). — Un *jâtaka* est le récit d'une aventure arrivée au Bouddha dans une existence ou naissance antérieure et censée racontée par le Bouddha lui-même, qui, grâce à son pouvoir surnaturel, se souvient de toutes ses vies antérieures (on sait que les disciples de Pythagore attribuaient à leur maître la même faculté). D'après l'explication admise par l'Eglise bouddhique, *jâtaka* signifie, en effet, « naissance »; mais un des historiens les plus autorisés du Bouddhisme, H. Kern, a soutenu que ce

(1) On sait que les Bouddhistes « méridionaux » ont pour langue sacrée le pâli : ce sont ceux de Ceylan et de l'Indo-Chine. Les Bouddhistes « septentrionaux » ont comme langue sacrée le sanscrit; ce sont ceux du Népal, du Tibet, de la Chine, du Japon, etc.

sens est secondaire et artificiel et que le véritable sens du mot est « morceau, conte » ; cette acception permet de donner des titres de certains *jâtakas* une explication plus naturelle que celle qui résulte du sens orthodoxe.

Dans un *jâtaka* complet, le Bouddha précise, à la fin du récit, que lui-même était tel ou tel personnage du conte (1), bien souvent, il identifie tel ou tel autre personnage avec telle autre personne de son entourage. — Le grand recueil des Bouddhistes méridionaux comprend 550 de ces récits, qui ont tous la forme classique : récit d'un incident dans l'entourage du Bouddha ; récit, fait par le Bouddha, à propos de cet incident ; identification des personnages. — Le récit est en prose, mêlée de vers (gâthâ) qui peuvent être plus ou moins nombreux ; les *jâtakas* sont classés dans la collection d'après le nombre de vers qu'ils contiennent ; le n° 1 contient un vers, le n° 550 en compte 550. Ces gâthâs sont, du moins en théorie, la partie essentielle du texte, la prose n'étant que le commentaire, mais il est évident que les vers n'ont pu être transmis sans le récit en prose, en dehors duquel, dans la grande majorité des cas, ils n'ont pas de sens. Le style des récits est particulièrement simple et naïf à en juger d'après les deux traductions anglaises, celle de Rhys (inachevée) et celle de Cowell et de ses collaborateurs (complète). — Des personnages, des situations reviennent constamment : le roi (naturellement préhistorique) Brahmadata, sous le règne duquel se place l'action de bien des

(1) Cette identification est faite parfois avec une naïveté qui montre bien que le conte n'a pas pour but la glorification personnelle du Bouddha, mais qu'il est l'adaptation d'un récit traditionnel à la morale du Bouddhisme, adaptation qu'on met dans la bouche du Bouddha pour lui donner plus d'autorité ; c'est ainsi que, à la fin d'une version du *Trésor de Rhampsinite*, ayant la forme d'un *jâtaka* et qui nous est parvenue dans une traduction chinoise, le Bouddha est finalement identifié avec le héros du récit, l'habile voleur.

récits ; le Dieu Sakka (Sakra chez les Bouddhistes du Nord, équivalent de l'Indra des traditions brahmaniques), sorte de Jupiter indulgent, qui surveille les affaires humaines et dont le trône de marbre (ou le palais) « s'échauffe » quand il se passe sur terre quelque chose d'extraordinaire ou de contraire à la justice, etc. Beaucoup de récits sont des contes d'animaux, le Bouddha ayant pris, dans ses existences antérieures, des formes animales, aussi bien que des formes humaines.

L'histoire de ce vaste recueil, telle que le raconte la tradition de l'Eglise de Ceylan, est singulière. Le « texte » et le « commentaire » auraient été apportés oralement du continent de l'Inde au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, naturellement en pâli, mais le « commentaire » (le récit en prose) aurait été traduit de bonne heure dans la langue du pays, le cingalais, ce qui amena la perte de l'original indien du commentaire. Plus tard, le « texte » et le commentaire auraient été mis par écrit, chacun dans sa langue, ce fut seulement au V<sup>e</sup> siècle de notre ère qu'on éprouva le besoin d'un commentaire conçu dans la même langue que le texte ; un brahmane converti, venu de l'Inde continentale, Buddhaghosa, se chargea de ce grand travail. Ces détails paraissent bien faits pour justifier un certain scepticisme. Mais les archéologues ont montré que, parmi les bas-reliefs qui ornent un des plus anciens monuments du Bouddhisme, le *stoûpa* de Barhut (II<sup>e</sup> siècle avant notre ère), on en trouve qui représentent des scènes des jâtakas du grand recueil, en outre, la littérature du Bouddhisme septentrional peut servir de contrôle. Cette littérature ne possède aucun *corpus* de *jâtakas* comparable à celui du Bouddhisme du Sud ; mais parmi ses œuvres classiques elle compte un recueil (inachevé, dit la tradition) de trente-trois jâtakas, rédigé par le religieux Coûra en vers sanscrits, dont les connaisseurs admirent l'élé-



gance. Un autre ouvrage de ce religieux a été traduit en chinois l'an 434 de notre ère : son activité littéraire doit par conséquent se placer avant cette date. Or, des trente-trois récits que contient cette « Guirlande de *jātakas* » (*jātakas-mala*), vingt-quatre ou vingt-cinq se retrouvent dans le recueil des Bouddhistes du Sud et la comparaison des textes montre que la rédaction sur laquelle Coûra a exécuté sa paraphrase en vers présentait de grandes analogies avec celle contenue dans le grand *corpus* de Ceylan. Ceci prouve que, au moins pour beaucoup de *jātakas*, la tradition était fixée antérieurement à la séparation de l'Eglise bouddhique en deux branches, l'une septentrionale et l'autre méridionale. Il n'y a donc pas lieu à un scepticisme excessif.

Le Bouddhisme nous offre encore d'autres garanties, d'autres données. Si les monuments originaux de cette branche de l'Eglise, rédigés en sanscrit, ont subi de grandes pertes, par suite de la quasi expulsion du Bouddhisme de l'Inde, les traductions des Ecritures bouddhiques en chinois et en tibétain nous offrent de précieux moyens de contrôle et de comparaison. Les traductions tibétaines, spécialement étudiées par Schiefner, L. Féer et d'autres, se trouvent dans le *Kandjour*, cette vaste collection d'ouvrages religieux bouddhiques traduite du sanscrit (1) et imprimée plus tard dans les monastères du Tibet par les procédés de la xylographie chinoise. Bien souvent on trouve, à la fin de l'ouvrage traduit, les noms des savants venus de l'Inde et des savants tibétains qui se sont chargés du travail de traduction. Dans certains cas, la table raisonnée du contenu du

(1) Ceci est vrai, semble-t-il, de la majorité des ouvrages, mais non de tous. Un recueil intéressant de contes bouddhiques, admis dans le *Kandjour*, et intitulé *le Sage et le Fou*, ne vient pas directement de l'Inde, mais serait traduit du chinois, selon un philologue japonais, M. Takakusu.

Kandjour, dressée par l'orientaliste hongrois Csoma de Kőrös, indique en outre la date de la traduction, qui se rapporte d'ordinaire au ix<sup>e</sup> siècle de notre ère. Une garantie supplémentaire nous est fournie par les traductions chinoises, dont nous allons parler à l'instant : il arrive que le même récit existe en tibétain et en chinois : la comparaison montre que les traducteurs tibétains ont traduit fidèlement des textes anciens et autorisés.

Ces traductions chinoises, que nous venons de mentionner, sont encore plus importantes pour notre sujet que les traductions tibétaines. Les récits les plus intéressants se trouvent dans le canon des Ecritures Saintes du Bouddhisme chinois et japonais ; et ce qui donne à ces morceaux traduits une valeur spéciale, c'est qu'ils sont datés : il peut se faire que l'année où l'ouvrage a été traduit n'ait pas été marquée, mais dans ce cas on possède d'ordinaire des données exactes sur l'époque à laquelle vivait le religieux qui s'est chargé du travail de traduction ; les dates s'échelonnent du III<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère ; une période de travail particulièrement féconde a été le début du VIII<sup>e</sup> siècle : en 710 fonctionnait un collège de traducteurs qui se composait de cinquante-quatre personnes (1).

Si nous examinons maintenant ces récits bouddhiques dans leur ensemble, qu'ils aient ou non la forme de *jātakas*, et quelle que soit la langue dans laquelle ils furent rédigés primitivement, (pāli ou sanscrit) et si nous nous demandons dans quel rapport ils sont avec notre sujet, nous sommes amenés à mettre à part les contes d'invention purement bouddhique, imaginés pour illustrer des points du dogme, de la morale ou de la discipline de l'Eglise. Parmi ces récits il y en a qui sont très anciens et qui

(1) Voir spécialement l'œuvre capitale d'Ed. CHAVANNES, *Cinq cents contes et Apologues*, Paris, 1910-1911, 3 vol. in-8°.

ont pu devenir, malgré leur tendance spéciale, des contes populaires et internationaux (1) ; mais ce sont là des cas spéciaux, exceptionnels. Bien autrement intéressants pour notre but sont les contes dans lesquels on peut découvrir ou soupçonner des traces des récits qui avaient cours dans la masse du peuple de l'Inde et que les ascètes, les moines ont trouvé moyen de s'approprier en vue de leur enseignement religieux et moral. A cet égard, la façon de procéder des auteurs bouddhiques présente la plus grande analogie avec celle des ecclésiastiques de notre moyen âge qui ont compilé des recueils d'*exempla* en vue de la prédication, et qui ont, dans certains cas, admis dans leurs collections les récits tels qu'ils circulaient dans le peuple, en y faisant très peu de changements, tandis que, dans d'autres cas, ils n'ont emprunté à ces contes que certaines données, sur lesquelles ils ont construit des récits de leur façon, dans un but moral et allégorique. De même, on trouve, dans les recueils bouddhiques, tantôt des contes populaires reproduits en entier avec une fidélité relative, tantôt des données des récits folkloriques, appropriés librement en vue d'une instruction religieuse et morale. Comme un exemple frappant des récits de la première catégorie, nous pouvons citer le conte de la recherche de la femme à la chevelure merveilleuse, dont nous avons parlé plus haut et qui nous a été conservé dans une traduction chinoise ; tandis que le jâtaka 220 de la grande collection des Bouddhistes méridionaux nous offre un spécimen curieux de l'autre classe de récits : on y retrouve le thème assurément très ancien des tâches imposées au héros ou à l'héroïne (Jason, Psyché), mais transformé en un conte didactique et moral, destiné à prouver que le perfide est finalement victime de sa

(1) Se rappeler ce que nous avons dit plus haut, chap. I, p. 10, sur le conte de la femme ingrate et infidèle.

propre perfidie (1). Il serait facile de citer d'autres exemples, si l'espace nous était mesuré moins parcimonieusement.

Les Jâinas, ces anciens rivaux des Bouddhistes, se sont, eux aussi, servi de contes pour leur prédication et leur propagande religieuse, et leur répertoire de récits doit être très riche. Cependant ils ne possèdent aucun recueil ancien, comparable au *Jâtaka* du Bouddhisme méridional ; leurs recueils de contes, qui doivent être assez nombreux, sont de date plutôt récente et de dimensions assez modestes. Une collection de ce genre, le *Kathâkoça*, a été traduite en anglais par Tawney : à côté de récits manifestement imaginés pour exposer le dogme et la morale du Jâinisme, on en trouve d'autres, manifestement empruntés à la tradition orale et qui sont intéressants pour les études comparatives. L'inconvénient qui résulte de la date récente de ces recueils perdra de son importance à mesure qu'on connaîtra mieux la littérature religieuse proprement dite des Jâinas ; cette littérature remonte assez haut (mise par écrit du iv<sup>e</sup> au vi<sup>e</sup> siècle de notre ère) et comprend des écrits canoniques sur le dogme, la discipline, etc., qui ont donné lieu à des séries de commentaires ; dans ces commentaires, qui sont souvent datés, des contes sont insérés qu'on retrouve dans les recueils ; c'est ainsi que, pour certains récits du *Kathâkoça*, le traducteur a pu renvoyer à une tradition de commentateurs (2). Comme l'étude approfondie de cette littérature de textes et de commentaires est encore peu avancée, moins avancée en tout cas que celle des livres canoniques du Bouddhisme, l'exploration littéraire du Jâinisme peut nous réserver des surprises intéressantes.

(1) *The Jâtaka*, trad. Cowell, II, 131 et suiv.

(2) Dans certains cas, il est fait allusion au conte dans le livre canonique lui-même, ce qui est naturellement une nouvelle garantie d'antiquité.

Ce qui a donné à l'Inde, dans les études comparatives sur les contes depuis des siècles, une célébrité spéciale, c'est moins sa littérature religieuse, que ses recueils de contes où des récits divers sont réunis dans un cadre, inventé souvent avec une grande ingéniosité. Le plus anciennement attesté et le plus célèbre de ces recueils est celui connu sous le titre du *Pāncatantra* ; c'est probablement, après la Bible, le livre qui a été traduit dans le plus grand nombre de langues (1). C'était primitivement un recueil de fables, entremêlé de quelques nouvelles, composé pour inculquer les principes de la politique et de la prudence mondaine.

L'antiquité relative de ce recueil primitif est certaine : il fut traduit en persan (ou plutôt en pehlvi, langue littéraire de la Perse sous les Sassanides) sous le règne de Cosroès Nouchirvan (531-579 de notre ère) et d'après ce que nous apprend le traducteur, le médecin Barzouyeh, l'ouvrage était déjà alors célèbre dans l'Inde. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail des transformations qu'il a subies, soit hors de l'Inde, soit dans l'Inde même ; notons seulement que, dans plusieurs des renouvellements indiens, il perdit son caractère primitif de recueil de fables, pour devenir un répertoire de contes et de nouvelles de toute sorte. Le texte moderne le plus connu, en France par la version de Lancereau, en Allemagne par celle de Benfey, serait, d'après M. J. Hertel, spécialiste en ces matières, de la main d'un Jaïna ; la rédaction primitive, que Benfey avait attribuée à un Bouddhiste, serait d'après le même M. Hertel, l'œuvre d'un brahmane vichnouïte (2).

(1) Exactement en *soixante-dix* langues, si j'ai bien compté, d'après « l'index des traductions », à la suite de J. Hertel, *Das Pāncatantra*, Leipzig, 1914, in-4°. Dans bien des langues, il existe plusieurs traductions.

(2) Un des récits les plus célèbres du recueil primitif est le prototype de la *Laitière* de La Fontaine (*Fables* VII, 9). Les recherches

Le cadre du *Pāncatantra* n'a rien de particulièrement ingénieux ; celui des *Vingt-cinq contes du Vetāla* (*Vampire*) est au contraire ingénieux jusqu'à la bizarrerie ; si le premier recueil a été composé en vue de l'instruction, les récits faits par un vampire qui s'est logé dans un cadavre ne semblent avoir d'autre but que l'amusement ; en outre, ces récits, souvent fantastiques et merveilleux, présentent tous cette particularité qu'ils aboutissent à un problème, que doit résoudre le roi auquel les récits sont faits. Une critique approfondie de ce livre, au point de vue des études comparatives, reste encore à faire ; mais on peut dès à présent remarquer que l'auteur était obligé par son cadre bizarre, à modifier les contes qu'il n'inventait pas lui-même. Différents indices montrent que le recueil, qui ne nous est arrivé que sous des formes modernisées, est ancien : il se trouve inséré dans les deux grandes collections de Kshemen-dra et de Somadeva, du xi<sup>e</sup> siècle, qui reproduisent une collection perdue dont on place la composition au x<sup>e</sup> siècle ; comme recueil indépendant, les *Récits du Vetāla* sont certainement plus anciens(1). Quant aux rapports entre ce recueil et le folk-lore, ils sont de deux sortes. Un de ces récits — l'histoire de trois jeunes gens diversement doués qui parviennent à délivrer ensemble une jeune fille enlevée par un

les plus récentes semblent montrer que la transmission de ce conte vers l'Occident s'est faite, en dehors de la tradition littéraire du *Pāncatantra*, par voie orale. Du moins, un conte oral recueilli dans l'Inde et au Tibet a un trait important par lequel il diffère du récit du *Pāncatantra* et qui se retrouve dans les versions latines du moyen âge, ancêtres plus ou moins éloignés de la fable de La Fontaine.

(1) Un de ces récits est imité dans le roman de Dandin, *Histoire de dix princes*, que A. Barth faisait remonter au vii<sup>e</sup> siècle de notre ère ; mais les indianistes, semble-t-il, ne sont pas bien d'accord sur cette date. Malgré sa valeur littéraire, l'ensemble des *Récits du Vetāla* a eu peu de succès hors de l'Inde : il n'en existe qu'une imitation très libre en mongol. Des récits isolés ont été imités en arabe et en persan.

rākshasa — a eu, ainsi que nous l'avons vu plus haut, un succès quasi universel dans la tradition populaire. Dans d'autres cas, c'est l'auteur du recueil qui semble avoir utilisé des récits oraux : c'est ainsi que l'*Histoire de Viravara* (dans la version de Somadeva) paraît être le développement ingénieux de la troisième partie du conte du *Fidèle Compagnon* dont nous avons parlé dans notre premier chapitre.

Les données chronologiques sont malheureusement plus incertaines pour un troisième recueil célèbre : les *Soixante-dix Contes d'un perroquet* (*Çouka-saptati*) : récits faits 70 nuits de suite par un perroquet, pour empêcher sa maîtresse, une femme mariée, d'aller pendant l'absence de son époux, à un rendez-vous d'amour. Ce que nous savons de plus certain, en fait de chronologie, c'est que la plus ancienne version persane qui nous soit parvenue, le *Touti-Nameh* du poète Nakhchabi, est de l'an 1330 de notre ère ; c'est le remaniement d'une version antérieure perdue, qu'on fait remonter par conjecture au XII<sup>e</sup> siècle : l'original pourrait remonter au XI<sup>e</sup> siècle, ou plus haut. Le texte sanscrit conservé dans l'Inde a l'air d'un abrégé : des récits paraissent écourtés ; le contenu diffère beaucoup de celui de l'ouvrage de Nakhchabi : l'ouvrage a manifestement subi la destinée commune à celle de ces romans à tiroirs : hors de l'Inde, on a conservé le cadre, mais remplacé bien des récits de l'original par d'autres. Le livre a eu en Orient un grand succès : en dehors de remaniements en persan fondés sur la version de Nakhchabi, on a des rédactions en turc et en malais. Le recueil sanscrit contient surtout des nouvelles (1), mais aussi des contes merveilleux, entre autres, celui, si répandu,

(1) Notamment la plus ancienne version connue du thème du *Médecin malgré lui* de Molière (le *Vilain mire*, fableau du XIII<sup>e</sup> siècle).

de la mégère dont le nom seul met en fuite un démon, qui a été soumis au pouvoir de la femme et qui en a gardé le souvenir le plus désagréable.

Les *Contes du Perroquet*, comme les *Contes du Vétâla* semblent avoir été écrits en vue de l'amusement pur et simple ; les *Trente-deux récits du trône* ont été composés primitivement dans un but d'instruction religieuse et morale. A. Weber, qui a fait de ce recueil et des nombreuses versions qui en existent dans l'Inde une étude approfondie, croyait que la version primitive était l'œuvre d'un Jaïna ; en tout cas, les diverses sectes religieuses de l'Inde ont trouvé moyen de s'approprier l'ouvrage : une version persane, traduite en français par Lescallier, est faite sur une recension çivaïte, et les Mongols possèdent une version bouddhique. Chaque récit du recueil raconte un trait de courage, de dévouement, de générosité du roi légendaire Viksrâmâditya, auquel a jadis appartenu le trône merveilleux qui donne son nom à l'ouvrage. Ce cadre ne permettait à l'auteur que peu de variété dans ses inventions et l'obligeait à transformer singulièrement les récits préexistants qu'il utilisait ; nous reconnaissons cependant des traits de contes traditionnels : la *Jeune fille possédée* de la version la plus ancienne du *Mort Reconnaissant*, transformée ici bizarrement en courtisane ; le héros qui monte au ciel (ici, au soleil) sur une tige de haricot (ici sur une colonne qui s'élève chaque jour du fond d'un étang pour se perdre dans les nuages) et en rapporte des objets précieux ; etc. Ce recueil ne peut être bien ancien, si c'est à bon droit qu'on identifie le roi Bhoja, nommé dans l'Introduction, avec un roi historique de ce nom, qui a régné au XI<sup>e</sup> siècle.

Nous devons finalement mentionner un recueil indien, perdu sous sa forme indienne originale, mais qui a eu plus de succès en dehors de l'Inde qu'aucun autre livre de ce genre, le *Pâncatantra* excepté : le



*Livre de Sindibâd*, dont une version modifiée, faite en Europe au moyen âge, est célèbre sous le nom de *Roman des Sept Sages*. L'œuvre doit certainement une grande part de son succès à son prologue-cadre, très ingénieusement inventé, et qui rappelle l'histoire d'Hippolyte et de Phèdre. Les contes renfermés dans ce cadre ont souvent quelque chose de singulier et de bizarre, deux sont d'une indécence recherchée ; le plus indécent des deux vivait, semblait-il, dans la tradition orale de la France du moyen âge (c'est le fableau des *Quatre Souhairs Saint-Martin*, XIII<sup>e</sup> siècle) comme il vit de nos jours dans la tradition orale de l'Annam ; un autre conte, inoffensif, celui-là, au point de vue de la décence, le *Jeune Marchand dans la ville des fripons*, a été recueilli de nos jours dans la tradition orale de l'Inde et se retrouve dans le singulier roman français de *Berinus* (milieu du XIV<sup>e</sup> siècle) qui a conservé d'autres récits intéressants ; ce qui est curieux, c'est que la version du roman présente moins d'analogies avec le texte du vieux livre qu'avec le conte oral recueilli dans l'Inde. Il y a des raisons de croire que ces deux contes sont réellement indiens d'origine.

Si nous pouvons nous faire une idée du livre perdu, c'est grâce à une version syriaque, quelque peu abrégée, semble-t-il, et incomplète, et surtout par une version grecque (XI<sup>e</sup> siècle) et une ancienne version espagnole, faite sur une version arabe perdue : ces trois textes sont d'accord sur les détails essentiels. Ils constituent, avec d'autres versions plus libres, en arabe (modernisée), en persan, en hébreu, en latin, le « groupe oriental » des versions du roman (1). Le « groupe occidental » est

(1) Le roman turc des *Quarante Vizirs*, qui serait traduit de l'arabe (traduction partielle en français par Pétis de Lacroix) est une imitation fort libre du *Livre de Sindibâd*, où il n'est guère resté de l'ouvrage original que le cadre.

constitué par deux ouvrages : le *Roman des Sept Sages* et le *Dolopathos*. Le premier a été rédigé en France, vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, probablement en vers français ; cette rédaction primitive est perdue ; nous ne possédons que des renouvellements en vers français, en prose française et en prose latine ; nous ne pouvons nous étendre ici sur l'immense succès de ce livre, qui s'éloigne tellement de l'œuvre primitive qu'on pourrait presque le regarder comme un ouvrage nouveau. L'autre forme occidentale est le *Dolopathos*, roman en prose latine qui s'éloigne du type oriental par le contenu, encore bien plus que les *Sept Sages* et s'en rapproche, chose singulière, par le prologue-cadre : le *Dolopathos* a été composé en Lorraine, à la fin du XII<sup>e</sup> ou dans les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces deux ouvrages, qui ont recueilli des récits existant dans la tradition orale en France, au XII<sup>e</sup> siècle, sont d'une importance capitale pour les études comparatives, mais nous ne pouvons nous étendre là-dessus, de même que nous ne pouvons examiner ici les suites — du reste médiocres — qu'on a données au XIII<sup>e</sup> siècle au *Roman des Sept Sages*, autour duquel s'est formé un véritable cycle. Il reste toujours singulier qu'un ouvrage, qui a eu un tel succès à l'étranger, ait disparu aussi complètement de son pays d'origine (1).

Avant de prendre congé des contes « indiens », nous devons dire quelque chose d'un vaste recueil,

(1) Benfey croyait que l'original indien du *Livre de Sindibâd* était bouddhique : il aurait été victime de la défaveur qui, à partir d'une certaine époque, s'attacha dans l'Inde à tout ce qui était œuvre du Bouddhisme : c'est une hypothèse. L'origine indienne du *Livre de Sindibâd* ne fait pas de doute : Loiseleur-Deslongchamps a montré que bien des récits qu'il contient se retrouvent dans d'autres recueils indiens et Benfey a complété sa démonstration ; des récits du livre se retrouvent particulièrement dans la rédaction récente et développée du *Pāncatantra*, traduite et commentée par Benfey. Peut-être le livre a-t-il péri dans l'Inde, simplement parce que le contenu se lisait ailleurs, dans des ouvrages très répandus.

assez souvent cité dans les pages qui précèdent, et dont l'histoire est singulière. A une époque difficile à déterminer avec certitude, un littérateur d'une célébrité légendaire, Gounâdhya, composa, non en sanscrit, mais dans un dialecte populaire auquel les grammairiens donnent le nom singulier de « langue des démons » (*paicaci*), un roman, mélange original de réalisme et de féerie, la *Brihatkathâ*, qui avait pour cadre les aventures, amoureuses et autres, d'un roi légendaire. Cette œuvre, bien que très renommée, s'est perdue sous sa forme primitive; mais on a retrouvé récemment dans l'Inde une portion considérable d'une rédaction en vers sanscrits, qu'on place au VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère; l'original de Gounâdhya serait antérieur de quatre ou cinq siècles, à cette sorte de traduction. Au IX<sup>e</sup> ou X<sup>e</sup> siècle, le roman primitif subit une autre transformation : il fut abrégé, dans la langue originale, le *paicaci*, et perdit dans ce remaniement une partie considérable de sa valeur littéraire : les caractères, primitivement dessinés avec grâce et finesse, prirent une teinte générale de banalité; des récits épisodiques, que Gounâdhya avait introduits pour diversifier les aventures de son héros, furent sacrifiés sans pitié. Mais pour les études comparatives, ce remaniement, que les indianistes nomment, d'après son pays d'origine, « la *Brihatkathâ* cachemirienne », a une importance bien plus grande que l'original : on y inséra une masse énorme de récits fantastiques ou réalistes, pris dans les ouvrages antérieurs ou dans la tradition populaire; l'ouvrage devint ainsi une sorte de *corpus* de la littérature indienne d'imagination; on y engloba même deux recueils entiers, le *Pâncatantra* et les *Vingt-cinq récits du Vampire*; on mit en tête du tout une histoire fantastique de la *Brihatkathâ* et de Gounâdhya, devenu dans la suite des siècles un personnage quasi mythique. Cette seconde *Brihatkathâ* en dialecte

populaire est également perdue, mais on en possède deux imitations en vers sanscrits, toutes les deux du <sup>x</sup><sup>i</sup> siècle, l'une de Kshâmendra (composée vers l'an 1037 de notre ère), l'autre de Somadeva (écrite entre 1063-64 et 1081-1084 de notre ère). Cette dernière, la plus détaillée, la plus complète, est à la disposition des non-sanscritistes dans deux traductions, l'une, partielle, en allemand (Brockhaus), l'autre, intégrale en anglais (Tawney) ; il serait à désirer que l'œuvre de Kshâmendra (1) bien que rédigée, semble-t-il, avec moins de conscience que l'autre, l'abrégeant parfois, fût également traduite en entier. Il est admis par les spécialistes que Somadeva, s'il a probablement connu l'œuvre de son prédécesseur, n'a pas travaillé d'après celle-ci, mais d'après le texte même de la « *Brihatkathâ* cachemirienne » ; la version de Kshâmendra, malgré ses défauts, a de son côté une grande valeur comme un instrument de contrôle : elle nous permet de décider si tel détail d'un récit, qui paraît important au point de vue des études comparatives, est une invention personnelle de Somadeva, ou se lisait déjà dans l'original du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle qu'il avait sous les yeux. A en juger, du reste, d'après les spécimens traduits de l'œuvre de Kshâmendra, Somadeva n'a pas beaucoup innové ; en ce qui concerne spécialement les récits que la « *Brihatkathâ* cachemirienne » a empruntés à la tradition populaire, nous en savons dès maintenant assez pour entrevoir que l'auteur de cette collection si singulière et si importante, n'a pas toujours appliqué la même méthode : parfois il donne les récits dans une forme qui doit être très voisine de la version orale qui, de son temps, avait cours dans le peuple ; dans d'autres cas, il transforme le conte en

(1) Actuellement, on peut s'en faire une idée par les extraits traduits par M. Sylvain Lévi, *Journal asiatique*, année 1885, tome II, et 1886, tome I.

nouvelle littéraire, selon le goût indien (1). Malgré sa forme bizarre de roman à la fois abrégé et interpolé, malgré son caractère de compilation parfois hâtive (2), la « *Brihatkathâ* cachemirienne », telle que nous la connaissons actuellement par la rédaction de Somadeva, est une des œuvres caractéristiques de l'Inde ; au point de vue historique et comparatif, elle n'est égalée que par le recueil des *jātakas* du Bouddhisme méridional et par le choix de récits bouddhiques traduits du chinois par Ed. Chavannes.

Nous devons enfin dire quelques mots du recueil le plus célèbre, composé à l'imitation des romans indiens « à tiroirs », à savoir les *Mille et une Nuits*. Négligeant le détail des discussions (3) et ne nous attachant qu'aux faits essentiels, voici ce qui paraît certain. Le témoignage de l'historien Maçoudi et du bibliographe Mohammed-ibn-Ishâk (années 943 et 987 de notre ère) établissent l'existence, au x<sup>e</sup> siècle, d'un ouvrage persan intitulé *Hezâr Efzâneh*, « Mille Contes » ; ce livre était dès lors traduit en arabe ; il avait un prologue-cadre essentiellement identique à celui des *Mille et une Nuits* actuelles, où se trouvaient les noms persans et les personnages de Schéhérazade et de Dinerzade. Mais dans les récits des *Mille et une Nuits* actuelles les personnages sont presque toujours

(1) Pour toutes les questions concernant la *Brihatkathâ* et ses formes diverses, on peut consulter F. Lacôte : *Contribution à l'histoire des contes indiens. Essai sur Gounâdya et la Brihatkathâ*, Paris, Leroux, 1908, in-8°.

(2) Du moins, à en juger d'après Somadeva, qui donne parfois le même conte deux fois, en deux endroits différents de son recueil, sous des formes légèrement divergentes ou presque identiques.

(3) Il existe sur les *Mille et une Nuits* toute une littérature ; on trouve tous les renseignements essentiels dans V. Chauvin, *Bibliographie des auteurs arabes*, fascic. IV-VII, Liège, 1900-1903. La question du prologue a été élucidée définitivement par E. Cosquin, *Le Prologue-cadre des Mille et une Nuits...* — Paris, V. Lecoffre, in-8 (Extrait de la *Revue biblique internationale*, janvier et avril 1909).

arabes (1) ; la scène est souvent placée à Bagdad, ville de fondation arabe ; on y voit figurer fréquemment le calife arabe Haroun-al-Rachid et ses contemporains : le recueil, en ce qui concerne les récits, ne peut être identique à l'ouvrage arabe traduit du persan dont parlent les écrivains du x<sup>e</sup> siècle et dont les personnages n'étaient certainement pas des Arabes. D'autre part, des arguments décisifs ont été produits contre la théorie, soutenue jadis par Silvestre de Sacy et par Lane, et d'après laquelle l'ouvrage que nous possédons serait très récent, non antérieur au xv<sup>e</sup> ou même au xvi<sup>e</sup> siècle, et d'origine purement égyptienne. D'après l'hypothèse la plus vraisemblable, la partie la plus ancienne du recueil — le prologue-cadre mis à part — fut composée à Bagdad, lorsque cette ville était encore florissante, et que le souvenir de la période brillante du califat, personnifié en quelque sorte en Haroun-al-Rachid, y était encore vivant : ces récits « bagdadiens », œuvre des conteurs de la ville des califes, remplacèrent peu à peu ceux des *Hezâr Efzâneh*, le prologue-cadre étant conservé. Les *Mille et une Nuits* ont ainsi obéi à la loi générale de cette littérature : les récits primitifs placés dans le cadre, font place à des récits nouveaux ; seul le cadre, ingénieusement inventé, se transmet intact. Plus tard (au xiii<sup>e</sup> siècle ?) l'ouvrage fut transporté de Bagdad en Egypte, au Caire, où furent dans la suite ajoutés des récits nouveaux, souvent localisés dans le pays, tels que l'histoire de Marouf, « savetier du Caire », etc. L'ouvrage finit par devenir une compila-

(1) Deux contes, *Beder et Giauhare* et *le Cheval enchanté*, dont les personnages sont persans, ont pu faire partie du recueil primitif ; le second est certainement ancien ; il a pénétré de bonne heure en Occident, et fut développé en de longs romans par deux poètes français du dernier quart du xiii<sup>e</sup> siècle, Adenet le Roi et Girard d'Amiens. Chose curieuse, et qui montre combien l'histoire des *Mille et une Nuits* est complexe, ce conte ne se trouve pas dans tous les manuscrits ; il manquait dans celui de Galland, qui le donne d'après une version orale.

tion ; on inséra dans certains manuscrits des romans entiers, comme le *Livre de Sindibâd*.

Reste maintenant la question du prologue-cadre, le récit de l'ensemble des événements qui aboutissent à la ruse célèbre de Schéhérazade et aux récits faits pendant « mille nuits ». E. Cosquin a prouvé avec évidence que ce récit est la combinaison de trois thèmes indiens certainement antérieurs à la composition des *Hezâr Efzâneh* persans. C'est là un fait très remarquable, mais avons-nous le droit d'en conclure, ainsi que le faisait Cosquin, que le prologue-cadre du livre persan était la traduction pur et simple du prologue d'un recueil indien actuellement perdu ? Malgré l'autorité du regretté folkloriste et celle des savants — A. G. de Schlegel, A. Weber (1), G. Paris, Oestrup, — qui ont cru à l'existence d'un prototype indien des *Mille Nuits*, nous demeurons dans le doute. Certes, le fait que jusqu'ici on n'a trouvé dans l'Inde aucune trace d'un livre de ce genre, ne prouve rien en lui-même : l'original indien des *Nuits* a pu se perdre, tout comme celui du *Livre de Sindibâd* ; mais c'est cependant un fait remarquable que le bibliographe arabe Mohammed-ibn-Ishâk, qui range le *Livre de Sindibâd* parmi les ouvrages originairement indiens, représente l'original des *Mille Nuits* comme un livre persan, sans rien dire d'un livre indien antérieur. Mais ce qui fait surtout difficulté, c'est le personnage de l'intelligente Schéhérazade, qui appartient en propre, ainsi que l'a montré l'arabisant De Goeje, à la tradition nationale persane. Il

(1) Ce sanscritiste a signalé dans un recueil de contes jaïnas l'histoire d'un roi qui se déguise pour aller chercher pendant la nuit des aventures dans sa propre capitale, tout comme le Haroun-al-Rachid des *Mille et une Nuits*. C'est là un fait très intéressant ; mais la présence, dans la partie la plus ancienne des *Mille et une Nuits* arabes, de ce thème indien et d'autres thèmes indiens, déjà signalés par A. G. de Schlegel et Loiseleur-Deslongchamps, ne prouve pas que le recueil persan des *Mille Nuits* fût le décalque pur et simple d'un original indien.<sup>6</sup>

faudrait supposer que le prologue-cadre du roman indien hypothétique a été remanié par le traducteur persan ; et alors on se demande s'il n'est pas plus simple de supposer que ce cadre a été inventé par un Persan, qui aura combiné ingénieusement des contes indiens qu'il connaissait : tout semble prouver que, sous les derniers Sassanides, époque probable de la composition des *Mille Nuits*, les contes indiens abondaient en Perse.

Si nous voulions examiner maintenant la question des éléments folkloriques dans les *Mille et une Nuits* que nous possédons, nous devrions distinguer la partie la plus ancienne du livre de la partie la plus récente (1). Dans celle-ci, les récits sont moins parfaits au point de vue littéraire et les emprunts à la tradition populaire plus faciles à discerner que dans la première partie, où ils sont déguisés avec plus d'artifice ; on parvient cependant à les découvrir : nous avons vu plus haut (chapitre II, p. 96) que la partie finale du *Magicien et de son élève* se retrouve dans l'histoire du *Second Calender* et le conte dont nous avons parlé dans notre premier chapitre (p. 10) du cadavre dont on se débarrasse en le portant chez le voisin est le *Petit Bossu* : on peut même dire que dans ce cas, l'adaptation littéraire a été faite avec une habileté merveilleuse. L'habileté, du reste, ne faisait pas non plus beaucoup défaut aux rédacteurs de date plus récente : le conte d'*Aladdin*, dont la date, d'après Zotenberg, serait très récente (derniers sultans mamelouks de l'Égypte, xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles) est essentiellement, comme nous l'avons dit, une « contamination » de deux récits originellement populaires, combinés avec une singulière ingéniosité.

Une étude complète sur les recueils de contes litté-

(1) La partie la plus ancienne s'étend, semble-t-il jusqu'au conte de *Camaralzaman* : c'est à partir de ce récit que les manuscrits commencent à offrir de grandes divergences.



raires — qui tiennent par tant de liens aux contes populaires — devrait comprendre un aperçu de l'influence que ces recueils ont exercée sur la littérature et même sur l'art : le seul recueil des *Mille et une Nuits*, devenu si populaire depuis deux siècles, grâce aux travaux de Galland et de ses successeurs, pourrait donner lieu aux observations les plus intéressantes ; il en serait de même — pour prendre un exemple plus vraiment national — du petit volume de Perrault. Mais à la fin, les sources les plus abondantes s'épuisent ; et l'on se demande pourquoi les littérateurs, les compositeurs, les artistes ne se tourneraient pas vers les collections que les folkloristes ont depuis longtemps mises à la disposition de tout le monde. Il y a, dans ces récits transmis oralement depuis des siècles et des siècles, des trésors d'art et d'inspiration pour ceux qui, dédaigneux des sentiers battus, sauront y avoir recours et les apprécier.

FIN



## TABLE DES MATIÈRES

---

CHAPITRE PREMIER. — Le problème des contes populaires.	5
CHAPITRE II. — Évolution et formation des contes populaires. . . . .	68
CHAPITRE III. — Les contes populaires et la littérature .	130

